

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RICARDO SINIGAGLIA ARRUDA

**CRISE NO UNDERGROUND LONDRINO:
UMA ANÁLISE DO *LED ZEPPELIN IV***

Guarulhos

2019

RICARDO SINIGAGLIA ARRUDA

**CRISE NO UNDERGROUND LONDRINO:
UMA ANÁLISE DO *LED ZEPPELIN IV***

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e historiografia
Linha de Pesquisa: Poder, Cultura e Saberes

Orientação: Profa. Dra. Ana Lúcia Lana Nemi
Coorientação: Profa. Dra. Rossana Pinheiro-Jones

Guarulhos

2019

ARRUDA, Ricardo Sinigaglia.

Crise no underground londrino: uma análise do *Led Zeppelin IV* / Ricardo Sinigaglia Arruda. – Guarulhos, 2019.

125 f.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Lana Nemi.

Título em inglês: London's underground crisis: an analysis of *Led Zeppelin IV*.

1.Led Zeppelin. 2.História da Música. 3.História do Rock. 4.Underground. 5. Contracultura I. Nemi, Ana Lúcia Lana. II. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas. III. Crise no underground londrino: uma análise do *Led Zeppelin IV*.

RICARDO SINIGAGLIA ARRUDA

**CRISE NO UNDERGROUND LONDRINO:
UMA ANÁLISE DO *LED ZEPPELIN IV***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História e historiografia
Linha de Pesquisa: Poder, Cultura e Saberes

Orientação: Profa. Dra. Ana Lúcia Lana Nemi
Coorientação: Profa. Dra. Rossana Pinheiro-Jones

Aprovação: ____/____/____

Profª. Dra. Ana Lúcia Lana Nemi
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profª. Dra. Marcia Regina Tosta Dias
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Dedico este trabalho à Fatima, ao Gilberto e ao Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

Toda a minha trajetória como estudante de História e pessoa foi estimulada e apoiada pela minha família, que nunca faltou com carinho e cuidado, então meus milhares de agradecimentos, com muito afeto, aos meus pais, Fatima e Gilberto, e ao meu irmão, Rodrigo, que se tornaram tão fundamentais para que eu chegasse até este momento. E todo meu agradecimento à Carolina, que fez com que cada segundo fosse mais bem aproveitado, pois o amor é uma coisa que encanta, rejuvenesce e dá forças para seguir em frente. E um profundo agradecimento à minha *nonna*, Maria Conceição, em memória, pois o valor à pesquisa e ao estudo surgiu a partir de uma pessoa que tinha apenas o primário, mas sabia que o conhecimento é fundamental para construir uma sociedade e indivíduos solidários.

Por algumas vezes, ainda antes do processo seletivo, eu pensei em desistir e considerei seriamente seguir por outros caminhos. Nesses momentos, encontrei toda a força e coragem para ir em frente graças a toda energia positiva que encontrei no Centro Cultural Mãe Iansã e Caboclo Pena Branca. Cada palavra de incentivo e de amor foi muito bem guardada e aproveitada!

Nenhuma trajetória acadêmica se faz sozinha. Sendo assim, obrigado à Profa. Dra. Rossana Pinheiro-Jones, por aceitar o desafio de me orientar em um tema ainda pouco explorado na historiografia brasileira. A cada correção e a cada discussão, fizemos novas descobertas que, agora, estão guardadas e anotadas para futuros trabalhos. E agradeço muito à Profa. Dra. Ana Lúcia Lana Nemi, que me acolheu e se mostrou uma historiadora fantástica, a quem aprendi a admirar pela postura como pesquisadora, pois demonstrou que o debate e o respeito pelos diversos pensamentos são um caminho do qual não podemos abdicar como historiadores, o que foi muito importante para que eu pudesse pensar e repensar diversos pontos de vista.

Se não fossem os debates e os amigos, nada aconteceria! Agradeço aos meus amigos do Grupo de Estudos Culturais da UNESP (GECU), com os quais, com tanta dedicação e carinho, dividi muitas angústias dessa trajetória de mestrado. Queria deixar um agradecimento muito especial à minha companheira de estudos sobre rock, Vanessa Pironato Milani, que por muitas vezes leu meus trabalhos e dividiu muitas conquistas historiográficas e “palestras”. E ao José Adriano Fenerick, uma das pessoas mais importantes da minha trajetória e que foi responsável por uma coisa que mexe comigo desde 2011: “Por que você não estuda Led Zeppelin?”. Pois é... Estou aqui, caminhando para cumprir a promessa e esperando pelo *All we need is love*. Agradeço muito, também, aos amigos que me fazem ser mais leve e dividem muitos momentos

maravilhosos comigo: Elder “Massa” Venuto, Vitor Terassi, Gustavo Moura, Danilo Oliveira, Elisângela Flores, Gabriela Picolo, Paula Peres, Igor Venturini, Carolina Ribeiro, Nilton Serra, Vinícius Rangel, Gabrielle Esteves, Osíris Gatti, Marcelo Russo, Juliana Fernandes, Luca Toledo, além das maravilhosas Mães Rosane e Marilda. E muito obrigado aos amigos que leram meu projeto de pesquisa e me incentivaram a fazer o mestrado: Luiz Fernando Pina Sampaio e Isadora Remundini.

Meu muito obrigado à Profª. Dra. Ana Raquel Portugal, pelo incentivo que nunca faltou, pelo carinho, pela amizade e por ter me introduzido nos caminhos da pesquisa ainda na graduação.

A música ganhou todo sentido na minha vida depois das aulas de violão com o mestre da guitarra e do violão, Elmer Stocco Jr. Toda a minha gratidão.

Deixo meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou esta pesquisa de mestrado, pois sem o investimento público, nada do que foi feito seria possível. Muito mais do que falar sobre Led Zeppelin, o que se fez neste trabalho foi produção de conhecimento sobre a sociedade e que pode permitir transformações sociais a partir do que chamamos de cidadania. E meu profundo agradecimento à UNIFESP, que tão bem me acolheu e que, por ser uma instituição pública, permitiu que este mestrado tivesse condições de ser realizado, pois não só recebi boa estrutura física, como intelectual, devido ao excelente nível de profissionais que trabalham e dão aula no local.

Por fim, e não menos importante, ao professor que um dia me disse: “Ricardo, você faz a pergunta do historiador, o ‘por quê?’ Já pensou em fazer História?”. Obrigado, Prof. Pedro Carmo Scarlato!

RESUMO

Em 8 de novembro de 1971, a banda inglesa Led Zeppelin lançou seu quarto álbum, no qual não constava título algum. O sucesso de 22 milhões de cópias vendidas foi visto, antes de seu êxito, como um suicídio profissional pela gravadora da banda, a Atlantic Records. As faixas presentes no álbum dialogavam com a forma cultural do rock dos anos de 1960, quando o underground londrino sustentava a possibilidade de produzir experimentalismos musicais. Porém, o álbum também estava de acordo com a transformação do rock no início da década de 1970, quando o rock ficou limitado a subgêneros, o que tornou possível estratégias de marketing e as vendas de cada um desses em mercados segmentados, muito em razão da crise dos valores do underground londrino. Sendo assim, este estudo tentou compreender o que o *Led Zeppelin IV* transmitiu sobre tal crise e como reagiu aos novos subgêneros do rock.

Palavras-chave: Led Zeppelin. História da Música. História do Rock. Underground. Contracultura.

ABSTRACT

On November 8th 1971, the English rock band Led Zeppelin released their fourth, untitled, album. Having 22 million copies sold, its success was seen by the record label Atlantic Records as a professional suicide. On this album, the tracks are referring to the 60s rock's cultural form, when London's underground offered possibilities of producing musical experiments. However, the album also has transformations, typical of the beginning of the 70s, when rock music was tied to subgenres, in order to be assimilated by marketing strategies and sold in each one of the segmented markets. This situation was due to a London underground scene crisis and this research aims to investigate how much of this crisis can be heard in *Led Zeppelin IV* and how the band reacted to the new subgenres.

Keywords: Led Zeppelin. Music History. Rock History. Underground. Counterculture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa aberta do <i>Led Zeppelin IV</i>	47
Figura 2 – <i>The Hermit</i> : capa interna	47
Figura 3 – Encarte com letra de <i>Stairway to heaven</i>	48
Figura 4 – Encarte com <i>Four Symbols</i>	48
Figura 5 – <i>Going to California</i>	90
Figura 6 – <i>Going to California 2</i>	90
Figura 7 – “Bate-volta” entre o vocal e a guitarra em <i>Black Dog</i>	97
Figura 8 – Riff compartilhado de <i>Misty Mountain Hop</i>	98
Figura 9 – <i>Misty Mountain Hop</i> : a parte cantada e a blue note	98
Figura 10 – Overdub de guitarra em <i>Black Dog</i>	99
Figura 11 – Overdub de guitarra em <i>Misty Mountain Hop</i>	99
Figura 12 – Células rítmicas repetidas na introdução de <i>When the levee breaks</i>	103
Figura 13 – Diferenças não-sutis nas células rítmicas da bateria de <i>When the levee breaks</i> .	103
Figura 14 – Cartaz de Wes Wilson para Bill Graham	123
Figura 15 – Mulher freak com flores no cabelo	124
Figura 16 – Homem freak com colar de miçangas	124
Figura 17 – Protestos violentos no Maio de 68 em Paris	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – LUZ E SOMBRA: A MÚSICA DO LED ZEPPELIN	19
1.1 O underground londrino	21
1.2 A indústria fonográfica, o rock e o Led Zeppelin.....	31
1.3 O mercado nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha	38
1.4 O <i>Led Zeppelin III</i> e o blues	42
1.5 A imprensa e o estímulo ao <i>Led Zeppelin IV</i>	44
CAPÍTULO 2 – <i>THERE’S A FUNNY FEELIN’ GOIN’ ON</i>.....	50
2.1 <i>And ruin dreams that we all knew</i> : a relação entre o <i>Led Zeppelin IV</i> e a crise do underground	51
2.2 <i>To bring the balance back</i>	61
2.3 Alegorias da crise e do passado	64
2.4 <i>What do you think I saw?</i> : a crise do underground.....	75
CAPÍTULO 3 – <i>THERE ARE TWO PATHS YOU CAN GO BY</i>	83
3.1 A relação do <i>Led Zeppelin IV</i> com os gêneros musicais	89
3.2 Significados da experimentação no <i>Led Zeppelin IV</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
ANEXOS.....	123

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa sobre o álbum *Led Zeppelin IV*, lançado em 8 de novembro de 1971, surgiu de uma tensão entre o que a historiografia havia escrito sobre o Led Zeppelin e o seu quarto álbum e a estética musical presente neste. A banda que produziu o álbum foi criada em 1968 a partir de um projeto musical de Jimmy Page, ex-guitarrista dos Yardbirds, com outros três músicos: Robert Plant (vocalista); John Paul Jones (baixista); e John Bonham (baterista). A concepção inicial de Page era ter uma banda que mostrasse os diversos lados do rock reunidos em um único grupo e que estabelecesse relações com a contracultura do underground londrino.

O historiador Paul Friedlander afirmou que o Led Zeppelin era uma cópia das bandas da contracultura hippie da década de 1960 e, por isso, seria um exemplo da diluição da contracultura na década de 1970.¹ Por outro lado, havia a sonoridade da banda que era experimental e contrastava com as afirmações feitas por Friedlander: como John Bonham, baterista do Led Zeppelin e que tocava com quatro baquetas em *Four Sticks*, seria a cópia de Keith Moon, baterista do The Who, sendo que este nunca fez o mesmo? As afirmações feitas pelo historiador não correspondiam ao que ouvíamos no álbum.

Então, buscamos solucionar o problema e procuramos outros autores. A musicóloga Susan Fast mostrou que o Led Zeppelin era uma banda ligada à contracultura dos anos de 1960, enquanto percebíamos que a maior parte da produção artística do Led Zeppelin estava na década de 1970.² O jornalista Mikal Gilmore afirmou que a técnica da banda não era igual à das bandas da década de 1960, mas com a emoção da década seguinte.³ Todavia, a década de 60 do século XX se configurou como o período mais experimental do rock, enquanto os anos de 1970 mostraram um rock cada vez mais fechado em subgêneros musicais, como o rock progressivo e o heavy metal.

Havia, portanto, um debate historiográfico que não resolvia o nosso problema sobre a relação entre arte e sociedade. Afinal, a música do Led Zeppelin estaria relacionada à contracultura da década de 1960 ou de 1970? Soma-se a isso a fala de Jimmy Page para Brad Tolinski, quase trinta anos após o fim da banda: “Eu estava entrando nos anos 1970. Nosso negócio era o seguinte: Que se danem [sic] os anos 1960! Vamos desbravar uma nova década...

¹ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 327-347.

² Cf. FAST, Susan. **In the houses of the holy**: Led Zeppelin and the power of rock music. New York; London: Oxford University Press, 2001.

³ Cf. GILMORE, Mikal. **Ponto final**: crônicas sobre os anos 1960 e suasilusões. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 337-360.

Era a nossa missão.”⁴ Como, portanto, poderia o Led Zeppelin ser uma banda experimental e estar envolvida no contexto social da década de 1970, a qual significava a diluição do experimentalismo no rock, conforme apontado por Friedlander e outros autores, como Edward Macan?⁵

A escolha pelo objeto de pesquisa que envolvia o Led Zeppelin e os questionamentos iniciais que fizemos acerca das afirmações sobre sua música não seriam possíveis se não se tratasse de um dos principais nomes da história do rock. Ainda que Paul Friedlander tenha feito críticas negativas ao Led Zeppelin, em seu livro, quase todo o capítulo que diz respeito ao rock da década de 1970 foi dedicado à banda, como se ela sintetizasse os valores de tal período histórico para esta música. O jornalista Rodrigo Merheb parece ter seguido o mesmo caminho, pois, embora suas críticas não soassem necessariamente negativas, ele apresentou os Beatles como aqueles que personificaram e dominaram a década de 1960 e o Led Zeppelin como o grupo que tomou o lugar dos fabfour pelos dez anos seguintes.⁶ Por fim, o também jornalista Mikal Gilmore elegeu o Led Zeppelin como a banda que “sintetizaria a década de 1970”.⁷

A importância não se resume apenas àquela dada pela historiografia, mas em termos de números de álbuns vendidos: em maio de 1969, quatro meses após seu lançamento, o primeiro álbum do Led Zeppelin, de nome homônimo ao da banda, ganhou prêmio de disco de ouro e ficou em décimo lugar nas paradas de sucesso; o segundo álbum, *Led Zeppelin II*, terminou o ano de 1969 como o mais vendido dos Estados Unidos; o *Led Zeppelin III* se tornou o álbum mais comercializado nesse país após duas semanas de seu lançamento, porém, devido à sua baixa vendagem subsequente, o seu antecessor ficou acima nas paradas de sucesso. Quando escreveu sua biografia sobre a banda, Mick Wall mostrou que, até o momento, os álbuns tinham vendido 10, 12 e 6 milhões de cópias respectivamente.

Todavia, elegemos o quarto álbum do Led Zeppelin, popularmente conhecido como *Led Zeppelin IV*, por não ter título, para focar o nosso estudo. Em primeiro lugar, porque foi preciso determinar um objeto de estudo e buscar aprofundar a análise da arte desta banda para compreender como ela se expressou. Soma-se a isso o fato de que o mestrado no Brasil costuma se dar em um período de dois a três anos, o que nos impossibilitou de pesquisar toda a obra do

⁴ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 117.

⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 327-347; cf. MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York: Oxford University Press, 2007.

⁶ MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 459.

⁷ GILMORE, Mikal. **Ponto final**: crônicas sobre os anos 1960 e suas decepções. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 338.

Led Zeppelin, que requer profundidade de investigação. Em segundo, estamos diante de um álbum que vendeu mais de 20 milhões de cópias até hoje e possui o principal sucesso individual da banda: *Stairway to heaven*. Por último, ao estudarmos a historiografia, foi este o álbum que transformou os músicos no principal grupo dos anos de 1970, como demonstrado anteriormente. Sendo assim, acreditamos que poderíamos extrair importantes informações sobre o início da década de 1970 e sobre o Led Zeppelin a partir da sua obra-prima.

Para entendermos a relação do *Led Zeppelin IV* com o início da década de 1970 e tentarmos dar uma resposta à nossa questão inicial, a análise que elaboramos abordou a relação entre arte e sociedade a partir do conceito de mediação, como foi concebido pelo pensador marxista Raymond Williams. Segundo suas observações no livro *Marxismo e literatura*, por muito tempo se entendeu que as obras de arte seriam um reflexo da sociedade, em que aquelas seriam apenas um produto para mostrar como era a realidade. Caso não acontecesse esse “reflexo”, a arte não teria valor algum. Porém, como afirmou Williams,

A consequência mais prejudicial de qualquer teoria da arte como reflexo é que, através de sua persuasiva metáfora física (na qual um reflexo simplesmente ocorre, dentro das propriedades físicas da luz, quando um objeto ou movimento é colocado em relação com a superfície refletidora – o espelho então a mente), consegue suprimir o trabalho real no material – num sentido final, o processo social material – que é a feitura de qualquer obra de arte.⁸

A produção artística, nesse sentido, é um processo ativo, uma vez que a realidade social passa por um processo de mediação no qual seu conteúdo original é modificado. Todavia, esse sentido de deformação da realidade não deve ser entendido de forma negativa, pois o que se pretende é entender que “todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são antes inevitavelmente mediadas, e esse processo não é uma agência separável – um “meio” – mas intrínseco às propriedades dos tipos correlatos.”⁹ A produção cultural, assim, é um processo ativo dentro da sociedade e em permanente tensão com as estruturas econômicas desta. Por isso que, para Raymond Williams, “[...] A ‘mediação’ está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado.”¹⁰ Nos estudos sobre o conceito de mediação, também pudemos reelaborar os questionamentos que fizemos ao nosso objeto de pesquisa. Ao invés de tentarmos enquadrar o *Led Zeppelin IV* em uma época, buscamos uma resposta na tentativa de compreender qual era o sentimento da banda que o produziu no início da década de 1970 e o

⁸ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 100.

⁹ Ibid., p. 101.

¹⁰ Ibid., p. 101.

que ela estava tentando transmitir na relação dinâmica entre as experiências vividas dos artistas e sua consciência em tensão com as estruturas da sociedade.

Logo, o álbum foi a nossa fonte principal de estudo, já que, por ser um produto cultural, pudemos extrair dele informações da mediação através da análise interna de seus aspectos, no caso, letra e música. Através do *Led Zeppelin IV*, conseguimos perceber as suas marcas históricas e os conflitos sociais presentes no seu contexto de produção e composição. Dessa maneira, a sociedade na qual o álbum foi produzido esteve presente em sua forma e conteúdo, ou seja, no ritmo, na harmonia, na melodia, nos timbres e na letra das faixas do álbum. O nosso esforço, portanto, foi tentar compreender as forças sociais mediadas na citada obra.

Em termos artísticos, as faixas do *Led Zeppelin IV* estão na forma de canção, ou seja, são compostas por letra e música. Sendo assim, seguimos a metodologia proposta por Simon Frith, para quem a letra da canção não é um poema em separado da musicalidade, pois elas não carregam ideias, mas formas de expressão musical. As palavras não funcionariam apenas pelo seu conteúdo verbal, mas também pela forma como são cantadas (o timbre e a entonação da voz, por exemplo) e, portanto, elas seriam palavras em “performance”. “Desta perspectiva, a canção não existe para transmitir o significado das palavras; ao invés, as palavras existem para levar o significado da canção.”¹¹

Além disso, o *Led Zeppelin IV* é um álbum que possui diversas faixas musicais, ao contrário do single (ou compacto) que possui uma ou duas. No lado A da obra, encontram-se as faixas *Black Dog*, *Rock and Roll*, *Battle of evermore* e *Stairway to heaven*, enquanto que no lado B estão *Misty Mountain Hop*, *Four Sticks*, *Going to California* e *When the levee breaks*. Segundo a socióloga Marcia Regina Tosta Dias, durante a década de 1960, graças ao Long Play (LP) – o disco de vinil com 33 1/3 rotações – foi possível que houvesse gravações de até 30 minutos em cada lado do disco, ao contrário do que acontecia com os compactos, cujo disco possuía 45 rotações e diminuía o tempo de uma faixa para três ou quatro minutos. O advento do álbum, portanto, implicou em novos saberes específicos, como o trabalho dos arranjadores que montavam as faixas.¹² Assim, há um encadeamento lógico na posição de cada faixa nesses formatos que exploramos ao longo das reflexões sobre o *Led Zeppelin IV*. Além disso, analisamos o álbum

¹¹ FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Massachusetts: Harvard University Press, 1998. p. 166.

¹² DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, 2012. p. 65-66.

Como um todo que transborda a soma das canções/faixas, em que a relação entre elas produz um significado maior, transcendente, como na comunicação própria a outros setores da produção cultural, resulta, contudo, de exercício pontual restrito a determinadas formas de recepção.¹³

Portanto, não percebemos cada faixa como uma obra de arte em si, mas o *Led Zeppelin IV* como uma obra de arte coerente, em que as partes estão conectadas.

As críticas recebidas da imprensa desde o primeiro álbum e o insucesso comercial do terceiro levaram Jimmy Page a conceber um álbum sem título na capa, cujo objetivo era fazer com que a música falasse por si. Como resultado, o que a Atlantic Records, gravadora do grupo, considerou um “suicídio profissional”,¹⁴ na verdade se tornou o álbum de maior sucesso comercial do grupo. Para conseguir elaborar o *Led Zeppelin IV*, Jimmy Page foi o produtor do álbum e contou com Peter Grant, empresário da banda, para ser o produtor executivo; além da participação da cantora de folk rock britânico, Sandy Denny, em *Battle of evermore*, e de Barrington Colby, que desenhou a capa interna do álbum. Além destes, os nomes que não se encontram na ficha técnica do álbum são os de Andy Johns, que participou como engenheiro de som, e de Ian “Stu” Stewart, tecladista dos Rolling Stones e que contribuiu ao tocar piano em *Rock and Roll*.¹⁵ O *Led Zeppelin IV* também foi gravado em dois locais: no antigo asilo de Headley Grange, devido à acústica do local; e no Island Studios, uma vez que Jimmy Page queria buscar a sonoridade que mais agradaria à banda.

O Led Zeppelin foi uma banda de rock que surgiu em meio ao underground londrino, que fazia parte de um fenômeno social chamado de contracultura. Ainda que alguns autores tenham se esforçado em compreender a contracultura como um conceito,¹⁶ percebemos, ao longo das leituras que fizemos, que esse termo se refere a um fenômeno social específico da década de 1960 e que, portanto, conceituá-lo pode incorrer na armadilha de tirar a especificidade do período em que os diversos modos de vida jovem compuseram o que chamamos de contracultura. Logo, em nosso trabalho, encaramos a contracultura como uma estrutura de sentimento. Segundo Raymond Williams, o “sentimento” exprime olhar para

significados e valores tal como eles são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento

¹³ DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, 2012. p. 69.

¹⁴ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 141.

¹⁵ Ibid., p. 143-145.

¹⁶ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 50.

formal com dissentimento privado até a interação, mas nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas.¹⁷

A “estrutura” seria “como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão.”¹⁸ Dessa forma, para Raymond Williams, o processo social é dinâmico. Os indivíduos não necessariamente reproduzem a sociedade. Eles “filtram” aquilo que recebem das estruturas sociais com suas próprias experiências. Por isso que existe, nas sociedades, as possibilidades de que novas formas de expressão e cultura apareçam dentro do processo social. Assim, também, a contracultura seria aquilo que Williams chamou de “cultura emergente”, cujo conceito sugere que

novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. Mas há, então, uma tentativa muito anterior de incorporá-los, apenas por eles fazerem parte – embora esse seja uma parte não definida – da prática contemporânea efetiva. Com efeito, é significativo em nosso período o quão cedo essa tentativa ocorre, o quão alerta a cultura dominante está hoje em relação a tudo o que pode ser visto como emergente. Temos então de ver, primeiramente, como se realiza essa relação temporal entre, por um lado, a cultura dominante e, por outro, a cultura residual ou a emergente. Mas só podemos entender essa relação se fizermos distinções que, normalmente, exigem análises bastante precisas entre o residual incorporado e o residual não incorporado, e entre o emergente incorporado e o emergente não incorporado.¹⁹

Esses novos valores e novas práticas emergiriam dentro de um contexto em que determinadas instituições de produção artística são parte integrante.²⁰ Durante a década de 1960, a principal instituição social que tensionaria a contracultura e o rock foi a que Williams chamou de “profissional empresarial”. Nesse cenário, as obras de arte, as mercadorias culturais e uma nova sensibilidade devem atender às necessidades de mercado e colocam em tensão obras voltadas para o comércio e obras criativas, pois os produtos culturais são planejados para a venda.²¹ O planejamento pode não ser absoluto, pois como o processo é dinâmico, existe a possibilidade de um mercado que admite novidades sociais, desde que estas rendam lucro aos empresários. Logo, não podemos tomar a obra originada pelo mercado e aquelas feitas de forma artesanal como absolutas, pois os movimentos de mercado não podem ser isolados dos movimentos mais gerais das relações sociais e culturais.²² A estes, Williams chamou de

¹⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 134.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹ Id. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 56-57.

²⁰ Id. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

²¹ *Ibid.*, p. 50-51.

²² *Ibid.*, p. 103-106.

“formações”, que são os “movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que têm influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que têm uma relação variável com as instituições formais.”²³

Para que compreendêssemos a dinâmica da contracultura do underground londrino, para além do ponto de vista teórico de Raymond Williams, recorremos às fontes de época, como o jornal deste underground, o *International Times*, disponível online, a revista *OZ*, e as obras do memorialista da contracultura, Barry Miles. Nosso principal objetivo foi perceber como operava a estrutura de sentimento desse meio social específico e como lidava com as questões sociais gerais de sua época. As obras de Barry Miles foram de fundamental importância para que entendêssemos quais locais os freaks, como eram chamados os membros do underground, frequentavam e onde se desenvolveu a contracultura londrina, assim como um meio para que compreendêssemos certos mapeamentos sociais etc. Dessa forma, para além daquilo que é conhecido, buscamos dar voz àquilo que está “morto”, àquilo que não é falado, e trazê-lo de volta à memória. Ou seja, procuramos mostrar aquilo que a falta de experiência faz desaparecer.²⁴ Nesse sentido, procuramos ir além das construções oficiais sobre a contracultura: tentamos resgatar as migalhas daquilo que não foi falado, que a filósofa Jeanne Marie Gagnebin chamou de “trabalho de sucateiro”, afinal,

[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.²⁵

Todavia, como as memórias foram escritas em um momento posterior ao fenômeno do underground, fomos cuidadosos ao analisá-las, pois “o presente pode inverter radicalmente o valor original de um objeto do passado.”²⁶ Portanto, a memória não dá conta do passado em si, mas pode ajudar na sua reconstituição, por isso comparamos com as revistas e jornais da época, para não cairmos na armadilha de apenas analisar aquilo que o memorialista pode ter ocultado.

Tendo em vista os nossos objetivos, problemas e hipóteses, o primeiro capítulo foi elaborado de forma a explicar quem foi o Led Zeppelin até o terceiro álbum; qual era o projeto de banda de Jimmy Page, idealizador do projeto; quais as relações dos músicos com a

²³ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 120.

²⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 53-54.

²⁵ Ibid., p. 54.

²⁶ MENESES, Ulpiano Bezerra. História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-23, 31 dez. 1992. p. 12. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497/73267>. Acesso em: 01 set. 2017.

contracultura do underground londrino e o rock; quais as relações com a gravadora; como se comportaram as estratégias de marketing da banda; e como foi a recepção do *Led Zeppelin III* na imprensa, já que este é um problema fundamental para compreender o que levou o Led Zeppelin a elaborar o quarto álbum e os motivos para que este não tenha informações na capa.

No segundo capítulo, elaboramos a análise das letras de cada faixa do *Led Zeppelin IV* de modo que pudéssemos entender como a banda viu a contracultura naquele contexto histórico e como, através das letras, transmitiu aquilo que sentia, numa relação dinâmica entre a estrutura do que acontecia no underground londrino e a expressão artística.

Por fim, escrevemos o terceiro capítulo de modo a tentar compreender as relações entre a musicalidade do *Led Zeppelin IV* em contraposição à situação do rock na época, ao contexto social e ao mercado musical e àquilo que este exigia dos músicos. Destacamos, também, como o Led Zeppelin, em uma tensão entre estruturas e arte, pôde transmitir suas percepções sobre as estruturas de sentimento do início da década de 1970.

CAPÍTULO 1

LUZ E SOMBRA: A MÚSICA DO LED ZEPPELIN

O Led Zeppelin foi um projeto de Jimmy Page com várias faces musicais. Quando escutamos seu primeiro álbum, de nome homônimo ao da banda, consideramos que *Dazed and Confused* sintetiza a diversidade artística que o guitarrista buscava, ainda que ele já tocasse o mesmo número em shows com os Yardbirds.²⁷ A faixa inicia com John Paul Jones fazendo uma escala cromática descendente no baixo, técnica própria do barroco europeu, como na obra de Henry Purcell, a exemplo de *Dido's lament*, que é parte da ópera *Dido and Aeneas*. Robert Plant, por outro lado, canta com alguns padrões vocais vindos do blues, o que cria uma tensão entre a herança de música barroca europeia e o canto legado da música afro-americana. No entanto, por volta dos 2min05s, Jimmy Page chega ao auge de *Dazed and Confused*, ao passar um arco de violino entre as cordas.²⁸ Há controvérsias se o guitarrista teria criado esse número ou se é de autoria de Eddie Phillips, que tocava guitarra no The Creation e utilizou o arco nas canções *Painter Man* e *Making Time*. O produtor do Led Zeppelin já havia feito essa mesma experimentação nos Yardbirds, nas faixas *Tinker, tailor, soldier, sailor* e *Glimpses*, assim como em apresentações ao vivo de *Dazed and Confused*.²⁹ Todavia, a técnica pouco utilizada por guitarristas de rock ajudou o Led Zeppelin a criar ambientes que não eram reconhecíveis e poderiam ser ligados a sonoridades que, nos anos de 1960, eram chamadas de psicodélicas,³⁰ pois não tinham formas pré-definidas, ou seja, eram experimentais.³¹

²⁷ Os Yardbirds foram uma banda de rock do underground londrino. Jimmy Page fez parte dela como guitarrista entre 1966 e 1968. Quando a banda terminou, o guitarrista formou uma nova banda chamada New Yard birds, que passou a se chamar Led Zeppelin devido a possíveis problemas jurídicos. TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra: Conversas com Jimmy Page**. São Paulo: Globo, 2012. p. 59; WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2012. p. 95.

²⁸ FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001. p. 22.

²⁹ WALL, Mick. op. cit., p. 89.

³⁰ Em 1953, o psiquiatra inglês residente no Canadá, Humphry Osmond, publicou um artigo sobre os efeitos da dietilamida do ácido lisérgico (*lysergic acid diethylamide-25*, abreviado por LSD-25) no cérebro humano, 15 anos após a descoberta da droga. Ele afirmou que o psicoativo causava alucinações, semelhante às sensações experimentadas pelos esquizofrênicos. Ele também compreendeu que a mescalina possibilitava a uma pessoa saudável perceber o mundo pelos olhos de um indivíduo que tivesse esquizofrenia e passou a recomendar os alucinógenos para que as pessoas compreendessem melhor seus pacientes. Aldous Huxley se sentiu atraído pelos escritos de Osmond, pois em sua novela, *Admirável mundo novo* (1931), a população era induzida ao consumo de uma substância alucinógena fictícia (SOMA) para que poderes totalitários pudessem controlá-la. Durante as trocas de correspondências entre Huxley e Osmond, o psiquiatra sugeriu a junção das palavras gregas *psyche* (mente ou alma) e *deléin* (que se mostra, que se manifesta) para descrever os efeitos desse psicoativo no cérebro humano. O resultado foi a criação do neologismo “psicodélico”. Adiante, neste capítulo, explicaremos os motivos do rock ser considerado música psicodélica. MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 67.

³¹ TOLINSKI, Brad. op. cit., p. 83.

Sendo assim, o projeto de Jimmy Page rompeu com o que chamamos de gênero musical. O musicólogo Franco Fabbri definiu que “gênero musical é um conjunto de eventos musicais³² (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto de regras socialmente aceitas.”³³ Em termos de arte, essas normas passariam por uma competência técnica estandardizada³⁴ na harmonia, no timbre ou no ritmo que, por sua vez, permitiria ao ouvinte classificar o evento, assim como por instrumentações musicais específicas e temáticas também peculiares. Dessa forma, segundo o professor de estudos sobre mídias, Roy Shuker, essas especificidades do gênero possibilitariam à indústria fonográfica estratégias de marketing bem definidas para atingir determinados públicos que concordassem com essas regras, afinal só se compreenderia a função de um gênero musical se um determinado público aceitasse suas leis dentro de um contexto social.³⁵ O Led Zeppelin, assim, não estaria incluso em nenhuma categoria definida em termos musicais, pois não há um consenso, em primeiro lugar, sobre como definir uma tensão entre barroco e blues em uma mesma faixa musical, e o timbre do arco de violino ao passar entre as cordas da guitarra também não pertenceria a uma regra reconhecida. No caso de *Dazed and Confused*, portanto, poderíamos afirmar que o Led Zeppelin conseguiu manter autonomia perante a indústria fonográfica.

Contudo, os álbuns do Led Zeppelin, que venderam milhões de cópias, eram mercadorias. Isso significava que havia uma formação social com o qual a banda dialogava e que permitia adentrar terrenos mais criativos da arte, que não se limitassem aos desejos do mercado, que poderiam engessar a obra de arte nas regras pré-definidas do gênero musical. Essa possibilidade de experimentação no rock pode ser chamada de forma cultural, que, segundo Raymond Williams, seria um conceito para descobrir valores ou significados universais,

[...] em que a clarificação de um modo de vida particular é o principal fim na visão, para uma ênfase que dos significados e valores do estudo particular, procura não muito

³² Para Franco Fabbri, evento musical seria qualquer tipo de atividade performática que envolva som. FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (Eds.). **Popular music perspectives**: papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. Gothenburg; Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1980. p. 52.

³³ No original: “A musical genre is ‘a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules’”. Ibid., p. 52.

³⁴ Segundo a socióloga Marcia Regina Tosta Dias, as fórmulas – no nosso caso, o gênero musical – surgiriam a partir da imitação de grandes sucessos, ou seja, fórmulas cristalizadas que serviriam como referência para outras produções musicais. Sendo assim, não basta dizermos que a música segue o padrão de alguma cultura, por exemplo, pois incluiríamos o fato de que ela também leva em consideração algo que se tornou o padrão de qualidade para determinado mercado consumidor, que, na língua inglesa, seria chamado de standard. Por isso, optamos por utilizar as mesmas denominações feitas por Marcia Regina Tosta Dias. DIAS, Marcia Regina Tosta. **Sobre mundialização da indústria fonográfica Brasil: anos 70-90**. 1997. 172f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. p. 37. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281420>. Acesso em: 22 jul. 2018.

³⁵ SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. p. 141.

comparar estes como um modo de estabelecer uma escala, mas para estudar seus modos de mudar para descobrir certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais, através das quais os desenvolvimentos social e cultural como um todo podem ser mais bem compreendidos.³⁶

A relação dialética entre mercado e autonomia aconteceu devido à aproximação do Led Zeppelin com a contracultura do underground londrino, que permitiu não só à banda em questão, mas ao rock conseguir uma autonomia relativa para a produção musical. É por esse motivo que a arte está dentro da sociedade e não fora desta. Portanto, precisamos analisar o funcionamento do underground londrino e como ele propiciou ao rock e ao Led Zeppelin alcançar aspectos artísticos mais autônomos.

1.1 O underground londrino

De modo geral, a juventude que compôs os fenômenos sociais da contracultura da década de 60 do século XX teve aspectos mundiais, multifacetados e fazia parte de uma classe média branca e abastada que não precisava se preocupar em trabalhar tão logo e dedicava seu tempo a entretenimentos diversos, dentre eles o rock. A ascensão desse grupo social como um importante agente cultural e político se deveu às configurações da economia e da política após a Segunda Guerra Mundial, momento no qual os Estados Unidos se ergueram como a principal potência mundial capitalista e os países europeus tentaram se recuperar da destruição causada pelos conflitos, inclusive com empréstimos feitos juntos àquele país.³⁷

Em tempos de Guerra Fria,³⁸ segundo afirmou o historiador Eric Hobsbawm, o medo que os Estados Unidos possuíam do avanço soviético e “comunista” sobre os países europeus era grande e, portanto, os norte-americanos entenderam que deveriam emprestar dinheiro para a Europa capitalista se recuperar da Segunda Guerra Mundial, em uma forma de ação que ficou conhecida como Plano Marshall. Ainda que não seja o único fator determinante do

³⁶ No original: “[...] in which clarification of a particular way of life is the main end in view, to an emphasis which from studying particular meanings and values, seeks not so much to compare these, as way of establishing a scale, but by studying their modes of change to discover certain general ‘laws’ or ‘trends’ by which social and cultural development as whole can better understood.” WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Middlesex: Penguin Books, 1965, p. 58. Para entender a forma cultural no rock, ver: MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 10.

³⁷ SOUSA, Rodrigo Farias de. **A Nova Esquerda americana: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969)**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 33.

³⁸ O período que se estende entre o final da Segunda Guerra Mundial e o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) é conhecido como Guerra Fria. O nome foi atribuído em referência às constantes ameaças de conflito e ataques nucleares entre Estados Unidos (capitalista) e URSS (socialista), que nunca se concretizaram de fato. HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 223-224.

restabelecimento da economia europeia, o capitalismo se concentrou em bloco em torno dos EUA.³⁹

Os países europeus, por sua vez, passaram a interferir nos rumos econômicos e começaram a planejar e administrar a modernização econômica, cuja estratégia obteve sucesso nos países capitalistas do pós-guerra. Nesse sentido, havia

o compromisso político de governos com o pleno emprego e – em menor medida – com redução da desigualdade econômica, isto é, um compromisso com a seguridade social e previdenciária, pela primeira vez, proporcionou um mercado de consumo de massas para bens de luxo que agora podiam passar a ser aceitos como necessidades [...].⁴⁰

O capitalismo, assim, ficaria irreconhecível frente ao desemprego e à miséria do período entre guerras.⁴¹

Contudo, havia um problema: devido ao Estado de Bem-Estar Social gerado pelas reformas dos governos na Europa, houve enfraquecimento dos partidos socialistas e comunistas. Em primeiro lugar, por falta de políticas próprias, uma vez que estes adotavam o modelo soviético de governar quando atingiam o poder, exceto na Grã-Bretanha, em que o Partido Trabalhista não investiu em reformas e esperou até que o conservador Harold Macmillan assumisse para iniciar os processos de criação do Estado de Bem-Estar Social.⁴² Em segundo, porque a geração de pleno emprego talvez tenha afastado os trabalhadores de suas lutas políticas.

De maneira geral, Hobsbawm entendeu que a juventude da década de 1960, rotulada de maneira genérica como contracultura, revoltou-se contra aquilo que via de problemático no capitalismo e que o Estado de Bem-Estar Social escondia. No caso inglês, o historiador David Simonelli parece ir na mesma direção ao tratar sobre o assunto, pois ele inferiu que, devido ao comodismo com o capitalismo e às outras diversas opressões sociais dos trabalhadores, a juventude inglesa reivindicou essa postura de classe trabalhadora para si e passou a entender os seus valores como aqueles que continham a centelha da mudança social.⁴³ Podemos, assim, afirmar que a contracultura não surgiu da miséria social, mas do pleno emprego gerado por intervenções econômicas durante os anos de 1960. Tal contexto tornou possível o conhecimento

³⁹ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 270-271.

⁴⁰ Ibid., 264.

⁴¹ Ibid., 264.

⁴² Ibid., 267.

⁴³ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. XVI.

das contradições e opressões inerentes à sociedade capitalista para que pudessem ser combatidas.

Devido à falta de políticas reformistas do Partido Trabalhista, as reformas sociais tardias na Grã-Bretanha fizeram com que a juventude demorasse a se organizar como um agente sociocultural e político conhecido como contracultura. Segundo o memorialista Barry Miles, em princípios da década de 1960, os jovens “[...] olharam a sua volta e viram que tudo era controlado por pessoas velhas – aqueles hipócritas decididos a manter o status quo como se a II Guerra Mundial nunca tivesse acontecido.”⁴⁴ Dessa maneira, as mudanças começaram com a oposição feita aos armamentos nucleares que eram constante ameaça durante a Guerra Fria, com o crescimento da produção britânica de rock e com o uso de drogas psicodélicas que serviam tanto para questionar a sociedade, como para diferenciar o novo grupo social de seus pais.⁴⁵ Além disso, as mercadorias que esse novo agente social comprava fazia com que ele se diferenciasse daquilo que considerava “velho”. Podemos afirmar que, durante os anos de 1960, a juventude teria dinheiro para os seus próprios gastos.

No underground londrino, onde se desenvolveu a contracultura freak,⁴⁶ a qual o Led Zeppelin estava ligado, o *lysergic acid diethylamide-25* (LSD) foi o catalisador desse questionamento à sociedade conservadora. Os freaks compreendiam que o LSD trazia visões divinas e que permitia que os indivíduos transcendessem a realidade, em uma tentativa de perceberem a sociedade de um ponto de vista diferente de quem achava que não havia problemas sociais.⁴⁷ A ingestão das drogas conhecidas como psicodélicas, portanto, era uma maneira de fazer oposição aos problemas da Guerra Fria, pois, como elucidou o escritor George Andrews, o LSD e a maconha despertavam novas sensibilidades para fazer oposição à bomba atômica, fruto do racionalismo técnico-científico. Para Andrews, tais drogas levariam a outros

⁴⁴ No original: “[...] looked around and saw that everything was controlled by old people – those hypocrites intent on maintaining the status quo as if World War II had never happened.” MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2004. p. 9.

⁴⁵ Ibid., p. 9.

⁴⁶ Ao lermos o jornal *International Times* que circulava entre a contracultura do underground londrino, o freak seria qualquer indivíduo que agia de acordo com as suas próprias leis e reconhecia em outras pessoas as suas próprias motivações. Por isso, o hippie era um grupo social específico entre os freaks e não podemos confundirlos, uma vez que estes não formavam uma unidade coerente a não ser pela sua oposição ao status quo. MILES, Barry. Miles. **International Times**, London, v. 1, n. 7, 30 jan. 1967. p. 2. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Vol-1&issue=7&item=IT1967-01-30_B-IT-Vol-1-Iss-7_002. Acesso em: 10 nov. 2018.

⁴⁷ MCGRATH, Tom. The editor flips out. **International Times**, London, v. 1, n. 6, 16 jan. 1967. p. 2. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Vol-1&issue=6&item=IT1967-01-16B-IT-Vol-1-Iss-6002>. Acesso em: 10 nov. 2018.

lugares onde as velhas leis, provavelmente as tecnicistas, não operariam.⁴⁸ Essa falta de normatividade técnica, provavelmente, estaria ligada às formas irracionais de entender a sociedade, pois o efeito das drogas psicodélicas na mente humana seria inesperado. Segundo Ken Goffman e Dan Joy,

A maioria dos intelectuais e artistas que experimentou a droga [psilocibina] considerou a experiência válida, mas eles eram – cada um de seu jeito idiossincrático – dúbios quanto aos seus efeitos e às suas perspectivas. Entre os aproximadamente doze escolhidos, Arthur Koestler a chamou de “falsa, *Ersatz*. Misticismo instantâneo”. O irmão beat de Ginsberg, o grande veterano das drogas, Burroughs, teve uma grande viagem em Tângere e escreveu: “Ouçam: seu jardim das Delícias é um esgoto. [...] Sua Consciência Cósmica Imortal é merda nível B de segunda classe”. Talvez a resposta mais presciente e pungente tenha vindo do poeta Robert Lowell, que, sob o efeito da psilocibina, viu uma onda escura de violenta repressão se dirigindo contra viajantes de mente aberta desamparadamente vulneráveis. Ginsberg tentou tranquilizá-lo dizendo: “Não se preocupe. O amor consegue tudo.” A resposta de Lowell: “*Não esteja tão certo*”. E então veio o gênio do jazz Charles Mingus, que apenas sorriu e perguntou se eles não tinham nada mais forte [...].⁴⁹

Para além do efeito das drogas, havia uma série de crenças metafísicas dentro da cultura psicodélica que davam sentido à negação do racionalismo. A fé de que a humanidade estaria prestes a entrar em uma Nova Era, conhecida como “Era de Aquário” pela astrologia, na qual as pessoas deveriam adentrá-la com determinados preparos: o uso do LSD para despertar a consciência cósmica; a ingestão de alimentos macrobióticos; a busca de meditação budista para se ligar ao cosmo; a realização de terapias em grupos; a manutenção de uma escrita criativa; a exploração de novas formas de arte; a entoação de música folk dos antigos camponeses; a exploração da energia sexual de forma criativa.⁵⁰ Sendo assim, o underground londrino antagonizava aquilo que chamavam de establishment, formado pela sociedade conservadora que reprimia ações individuais, inclusive sexuais, e utilizava a razão de forma técnica para fazer guerras, como a do Vietnã, à qual a contracultura fazia oposição. Nesse sentido, concordamos com a posição do musicólogo Edward Macan quando ele afirmou que os freaks

[...] deram muita ênfase em descobrir novos reinos de percepção e consciência, especialmente através do uso de drogas alucinógenas e da adoção de práticas religiosas Orientais ou “místicas”, tais como as meditações transcendentais. Politicamente, a contracultura [freak] se opôs ao materialismo institucionalizado da

⁴⁸ BRADLEY, Martin. Man of Grass: Bradley Martin interviews. **International Times**, London, v. 1, n. 2, 31 out. 1966. p. 4-5. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=2&item=IT_1966-10-31_B-IT-Volume-1_Iss-2_004>. Acesso em: 10 nov. 2018.

⁴⁹ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 277.

⁵⁰ STANSIL, Peter. Psyching in the new age. **International Times**, London, v. 1, n. 9, 27 fev. 1967. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=9&item=IT1967-02-27B-IT-Volume-1_Iss-9012. Acesso em: 12 nov. 2018.

sociedade capitalista. Hippies frequentemente se negavam a trabalhar, viviam modos de vida nômade, experimentavam diversas formas de vivência em comunidade e geralmente desprezavam a rotina de trabalho tradicional da sociedade “conservadora”.⁵¹

A forma do underground londrino lidar com a sociedade capitalista, como já havia observado David Simonelli,⁵² aproximou-se daquilo que, segundo Michael Lowy e Robert Sayre, pode ser conceituado como visão de mundo romântica,⁵³ contrária à modernidade, que apareceu como oposição ao capitalismo do século XVIII e perdura até nossos dias. A escolha dessa delimitação temporal por parte dos autores se pautou pelo fim do período de “acumulação primitiva”, como descrito por Marx, que se deu após a Idade Moderna, quando a modernidade se tornou hegemônica no Ocidente, uma vez que eles disseram que é possível perceber características deste fenômeno no Renascimento Cultural do século XVI. Seu final ainda não teria acontecido porque ainda vivemos dentro de um capitalismo que, apesar de não ser exatamente igual ao do século XVIII, permanece com as mesmas relações de exploração do trabalho que geram os conflitos modernos. Portanto, o romantismo seria algo para além de um movimento literário do século XIX.⁵⁴ Dessa forma, essa crítica ganha traços de

[...] um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a diferença em relação ao presente: ele é o período em que as alienações modernas ainda não existiam. A nostalgia aplica-se a um passado pré-capitalista, ou pelo menos a um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não estava plenamente desenvolvido. Assim, a nostalgia do passado é – segundo expressão de Engels, que comentou essa característica nos românticos ingleses – “muito de perto ligada” à crítica do mundo capitalista.⁵⁵

⁵¹ No original: “Hippies placed much emphasis on uncovering new realms of perception and consciousness, especially through the use of hallucinogenic drugs and the adoption of Eastern or “mystical” religious practices such as transcendental meditation. Politically, the counterculture opposed the institutionalized materialism of capitalist society. Hippies often refused to work, lived nomadic lifestyles, experimented with various forms of communal living, and generally despised the nine-to-five routine of “straight” society.” MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 16.

⁵² Ainda que David Simonelli tenha afirmado que o *underground* era romântico, o autor não explicou o conceito de romantismo. SIMONELLI, op. cit., p. 102-105.

⁵³ Para Michael Löwy e Robert Sayre, “visão de mundo seria uma estrutura mental coletiva” que “pode exprimir-se em campos culturais muito diversos: não apenas na literatura e em outras artes, mas também na filosofia e na teologia, no pensamento político, econômico e jurídico, na sociologia e na história etc.” LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 34.

⁵⁴ Ibid., p. 38-40.

⁵⁵ Ibid., p. 44.

Dessa forma, as críticas da contracultura freak e suas utopias possuíam algumas características do romantismo. Quando parte do underground londrino acreditava que o progresso humano viria após o reencontro com o Rei Arthur, um rei lendário que teria vivido na Idade Média,⁵⁶ trazia à tona esses aspectos românticos da psicodelia, pois era uma forma de fazer oposição à modernidade que secularizou os mitos e, portanto, resgatá-los significaria reencantar o mundo moderno com aquilo que ele procurou superar em relação ao passado pré-moderno.⁵⁷ Sendo assim, a procura pelo passado perdido também se daria através da busca de religiosidades e da magia, porque as sociedades pré-modernas eram organizadas segundo crenças e não de acordo com a razão científica.⁵⁸ A tentativa de reencantar a modernidade estaria presente no underground londrino também pela sua preocupação com as mudanças sociais a partir das alterações astrológicas e da crença nas religiões e filosofias orientais.⁵⁹

Na crítica à mecanização e à quantificação do mundo, igualmente encontramos características do romantismo na contracultura freak:

Em nome do natural, do orgânico, do vivo e do “dinâmico”, os românticos manifestam muitas vezes uma profunda hostilidade a tudo que é mecânico, artificial e construído. Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza, e dedicando um culto místico a esta última, observam com melancolia e desolação os progressos da maquinaria, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente.⁶⁰

Os freaks, em sua maioria, entendiam que a natureza é quem daria a vida ao ser humano e ela, por si só, seria livre, enquanto que a autonomia estaria na experimentação de tudo que existiria na Terra, por isso o dinheiro não era realmente preciso para a existência humana, pois esse tipo de valor (quantidade) serviria para excluir quem não tivesse o suficiente para o consumo.⁶¹

Na sociedade capitalista dos anos de 1960, para os freaks, tanto as interações sociais quanto as conexões entre o homem e a natureza ainda eram vistas como racionalizadas, como nas relações de troca para ter acesso ao consumo. A crítica a essa racionalização instrumental,

⁵⁶ MICHELL, John. Centres & lines of latent power in Britain. **International Times**, London, v.1, n. 15, 05 out. 1967. p. 5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=19&item=IT_1967-10-05_B-IT-Volume-1_Iss-19_005. Acesso em: 30 ago. 2018.

⁵⁷ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 55.

⁵⁸ Ibid., p. 53.

⁵⁹ BOOK now for Xmas. **International Times**, London, v. 1, n. 8, 13 fev. 1967. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=8&item=IT_1967-02-13_B-IT-Volume-1_Iss-8_012. Acesso em: 21 ago. 2018.

⁶⁰ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. op. cit., p. 61.

⁶¹ LIFE is energy is free. **International Times**, London, v. 1, n. 36, 26 jul. 1968. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=36&item=IT1968-07-26B-IT-Volume-1_Iss-36012. Acesso em: 30 ago. 2018.

que também é típica do romantismo, estaria na própria forma não racional e não racionalizável que os românticos agem na sociedade. Um exemplo disso é o próprio uso das drogas psicodélicas que podem gerar ações diferentes em cada indivíduo.⁶² Por fim, os românticos defendiam a vida em comunidade contra a situação do moderno capitalismo em que um indivíduo não se reconhece no outro. Na contracultura do underground londrino, como já vimos, os freaks buscariam relações mais próximas em pequenas comunidades⁶³ ou se preocupariam em enxergar o outro como indivíduo, o que também romperia com o individualismo promovido pela sociedade moderna. Concordamos, portanto, com David Simonelli, quando afirmou que havia um romantismo no underground que seria anti-industrial, antimaterialista e antimoderno, ainda que ele não tenha se aprofundado em algum conceito de romantismo.⁶⁴

O rock do underground dos anos de 1960 se relacionava com esse romantismo que era indissociável da psicodelia e, por emergir desse setor social, *Dazed and Confused* não tinha formas artísticas pré-estabelecidas, pois a canção saiu de uma cultura emergente que compreendia que o indivíduo deveria se expressar livremente em uma reação contrária à sociedade moderna, como inferiu Barry Miles: o som do rock era a sonoridade que o LSD trazia à mente da pessoa.⁶⁵ E como o efeito das drogas era diferente em cada um, a autonomia para produção de arte era maior. O lado experimental da contracultura também estava no rock. Era um período em que o artista conseguia se expressar de forma mais livre, mas ainda segundo exigências da contracultura, que implicavam ao músico buscar a expressão autônoma. Segundo David Simonelli, que viu nos Beatles o catalisador de toda a cena psicodélica londrina,

[...] entre 1966 e 1967, tanto na Grã-Bretanha quanto nos Estados Unidos, as aspirações artísticas dos músicos faziam parecer algo limitado ao referir-se à sua bagagem musical, como no álbum *Revolver*, dos Beatles, como meramente pop music.⁶⁶ Não era música [de rock and roll] feita para as paradas de sucesso da NME,

⁶² LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 63-65.

⁶³ MAYER, Helen. Total Revolution. **International Times**, London, v. 1, n. 36, 26 jul. 1968. p. 9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-VOLUME-1&issue=36&item=IT_1968-07-26_B-IT-VOLUME-1_Iss-36_009. Acesso em: 30 ago. 2018.

⁶⁴ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 102-105.

⁶⁵ MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2004. p. 18.

⁶⁶ O rock and roll foi um gênero musical que dizia respeito à contracultura jovem e universitária da década de 1950, que questionava a moral sexual e os gostos musicais de seus pais. Tais jovens preferiam ouvir música produzida a partir da cultura afro-americana, como o blues e o jazz, tanto que a estrutura básica do rock and roll era o blues de 12 compassos. Nessa década, os principais representantes desse gênero musical eram Chuck Berry e Elvis Presley, cujas letras das canções falavam sobre sexo e sobre o dia a dia da juventude nas escolas. Porém, no início da década seguinte, as grandes gravadoras, apesar de não gostarem do rock and roll, mantiveram o ritmo, mas sem letras sensuais ou movimentos de dança que seguiam os padrões de uma cultura que era contrária às normas da sociedade conservadora. A música de Chuck Berry virou a de Chubb Checker e o rock and roll já não carregava mais aspectos de uma cultura que contradizia o conservadorismo, tornando-se pop music, ou seja,

mas para a satisfação artística dos músicos envolvidos. [...] A imagem do compositor como um artesão media seu sucesso musical, em termos de unidades vendidas era agora passado.⁶⁷

O rock era uma ruptura com as formas musicais existentes e não era possível enquadrá-lo em uma regra. Em seu artigo “O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno”, Rodrigo Merheb comprovou que o nascimento do rock se deu quando o cantor de folk americano adotou a guitarra elétrica, símbolo do comercialismo e da inautenticidade nesta cena, para adentrar terrenos artísticos que iriam para além da exigência do público, no qual Bob Dylan pudesse exercitar certo grau de autonomia que antes não lhe era permitido pela Nova Esquerda, público com o qual Dylan, Joan Baez e Peter, Paul & Mary dialogavam.⁶⁸ Com base na historiografia, acrescentaríamos que os experimentalismos dos Beatles no álbum *Revolver* e, em especial, em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* também contribuíram para que o rock não tivesse formas pré-estabelecidas. Nesse sentido, o rock, iniciado principalmente pelos Beatles e pelo compositor de *Like a Rolling Stone*, abriu as “novas fronteiras da exploração musical [...]”.⁶⁹

Por fim, mas não menos importante, o underground londrino teve um espaço físico onde foi possível o desenvolvimento dessa contracultura, afinal a expressão individual e os gastos com lazer aconteciam em locais específicos e com mercadorias que satisfaziam a juventude da década de 1960. Segundo Barry Miles, o underground britânico da década de 1960 cresceu ao redor dos pubs e dos cafés que existiam na Goodge Street, na Fitzrovia, e no bairro do Soho londrino.

Entre os principais clubes que tocavam música, embora fosse menos conhecido que outros, como o Speakeasy e o Scotch St. James, estava o Bag O’Nails, no número 9 da Kingly Street, no Soho. Entre os frequentadores desse local, estavam John Lennon, Paul McCartney,

música comercial e sem criatividade. O rock and roll chegou à Inglaterra neste mesmo contexto e possibilitou que bandas, como os Beatles, pudessem inserir suas canções dentro de um modelo espontâneo e que continuava a dizer respeito sobre os valores da contracultura. FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 44-113; CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. p. 53-107.

⁶⁷ No original: “[...] by 1966 and 1967, in both Britain and America, the artistic aspirations of musicians made it seem somewhat limited to refer to a complete musical package like the Beatles’ *Revolver* (1966) as merely pop music. I was not music made for NME charts, but for the artistic satisfaction of the musicians involved. [...] The image of songwriters as craftsmen measuring their music success in terms of units sold was now passé.” SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 101.

⁶⁸ MERHEB, Rodrigo. O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018. p. 24.

⁶⁹ Ibid., p. 26.

Ringo Starr, Pete Townshend, Mick Jagger, Jeff Beck, Eric Clapton e Jimmy Page.⁷⁰ Sendo assim, os músicos de rock, incluindo os que compuseram o *Led Zeppelin IV*, possuíam afinidades com a cena do underground. Além desse, outro clube importante que surgiu em meados dos anos de 1960 foi o World Psychedelic Centre, dirigido por Michael Hollingshead. O clube ficava em um flat, na Pont Street, e o objetivo era introduzir personalidades importantes ao LSD em um curto espaço de tempo para conseguir gerar um debate público acerca da droga. O local era enfeitado com flores, tigelas de frutas, roupas feitas à mão, madeira não esculpidas, vinhos, queijos, incenso etc. Havia também pilhas de objetos antigos e fitas com música oriental. Hollingshead queria levar as pessoas a novas percepções da realidade. Entre os frequentadores do clube, além de músicos de rock, estavam escritores e poetas da geração beat, como William Burroughs.⁷¹

Desde o início da década de 1960, parte da geração beat norte-americana se encontrava em Londres. Esses poetas viveram o consumismo norte-americano e se sentiram desconfortáveis dentro dos padrões tidos como normais na sociedade em meados dos anos de 1950. Sendo assim, era comum que poetas e escritores beats, como Allen Ginsberg, William Burroughs e Jack Kerouac, se reunissem para ouvir mantras orientais e buscar em outras culturas e filosofias o entendimento sobre a sociedade. Eles também reagiam a uma sociedade capitalista que parecia viver uma situação sem opressões, mas que convivía diariamente com os perigos da explosão da guerra nuclear.⁷² Na cena londrina, quase uma década depois, eles levariam essa percepção da realidade a partir de experimentos artísticos, conhecidos como *happenings*, que, segundo Barry Miles, foram essenciais para o início do underground e funcionaram como uma espécie de guia intelectual para os freaks, como no caso de Allen Ginsberg.

Já no underground londrino, este escritor defendeu que os indivíduos deveriam ficar livres de velhos comandos, de condicionantes sociais e de tradições que cerceariam as liberdades dos indivíduos e substituí-las por novas satisfações, como

o seu desejo – amor, o corpo e a orgia: a satisfação de uma comunidade natural pacífica onde eles podem circular e explorar pessoas, cidades e a natureza do planeta

⁷⁰ MILES, Barry. **London Calling: a countercultural History of London since 1945**. London: Atlantic Books, 2010. p. 171.

⁷¹ Ibid., p. 174-176.

⁷² GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 267-271.

– a satisfação encorajada de autoconsciência e a saciedade e cessação do desejo, raiva, apego e ganância.⁷³

Por isso, Ginsberg defendia a criação de novos padrões culturais contra velhas ordens morais, incluindo o uso de drogas psicoativas, como o LSD, que, por sua vez, seria um catalisador revolucionário e permitiria pensar a sociedade de uma forma diferente da que era imposta pela cultura do establishment.

Em um dos maiores *happenings* londrinos, conhecido como Albert Hall Reading, ao qual Barry Miles creditou a fundação do underground, os escritores beats tomavam drogas antes de suas apresentações e mobilizavam a arte contra o racionalismo técnico. Na apresentação de Harry Fainlight, por exemplo, o poeta resolveu falar de uma alteração da mente por LSD conhecida como *The Spider*. Todavia, ele nunca havia declamado para um público tão grande e quase não conseguia falar. Então, o poeta alemão Simon Vinkenoog, que tomou mescalina e estava no público, resolveu cantar “Love! Love! Love!” para emanar vibrações positivas em direção a Fainlight e fazer com que ele se acalmasse para conseguir ler.⁷⁴

A maior parte das pessoas envolvidas nas leituras do Albert Hall decidiu que era preciso abrir uma casa de show para a descoberta de novos talentos e permitir que grupos experimentais se apresentassem. Em 30 de janeiro de 1966, eles arrendaram o Marquee Club, no número 90 da Wardour Street. Era uma tentativa de fazer uma festa espontânea, sem fins lucrativos e com ingestão de drogas psicodélicas. Além de bandas de rock que se apresentaram no local, ainda foram realizadas leituras de textos pelos beats e pinturas ao vivo. O clube logo se tornou um dos centros da contracultura underground e um dos frequentadores que gostavam de fazer improvisos no palco era Jimmy Page.⁷⁵ Durante a cena psicodélica, a Band of Joy, que contava com Robert Plant e John Bonham, também fez shows no Marquee Club.⁷⁶ Dessa forma, os músicos que compuseram o Led Zeppelin estavam conectados a uma cena cuja regra era a livre experimentação. O fenômeno do underground ainda contaria com o London Film-Makers Co-op, que organizava a transmissão de filmes experimentais e de vanguarda; com uma livraria, a Indica Books and Gallery, frequentada pelos escritores beats e por John Lennon, onde o fabfour

⁷³ GINSBERG, Allen. Public Solitude. **International Times**, London, v. 1, n. 7, 30 jan. 1967. p. 5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Vol-1&issue=7&item=IT_1967-01-30_B-IT-Vol-1Iss-7005. Acesso em: 4 set. 2018.

⁷⁴ MILES, Barry. **London Calling: a countercultural History of London since 1945**. London: Atlantic Books, 2010. p. 182.

⁷⁵ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra: conversas com Jimmy Page**. São Paulo: Globo, 2012. p. 12.

⁷⁶ FYFE, Andy. **When the levee breaks: the making of Led Zeppelin IV**. Chicago: A Cappella Books, 2003. p. 36.

comprou o *Livro Tibetano dos Mortos*; com o jornal *International Times* e com uma escola chamada de London Free School [Escola Livre de Londres].

A escola foi um plano de John “Hoppy” Hopkins, um dos nomes mais conhecidos do underground de Londres, que na época teve contato com a Free University of New York, nos Estados Unidos, e quis planejar algo semelhante na capital inglesa. O objetivo da London Free School era acabar com o distanciamento entre professor e aluno, com diversos temas de estudo sendo debatidos sem que houvesse uma opinião que fosse mais importante que outra entre discentes e docentes. Segundo as descrições de Barry Miles, a escola era pintada com cores psicodélicas e logo foi associada ao modo de vida hippie. E, assim, o espaço teria duas utilizações: em um período, funcionaria como escola para crianças e pessoas da comunidade; à noite, como um espaço para bandas de rock e livre circulação de drogas.⁷⁷

A cena experimental de Londres permitiu ao Led Zeppelin, que fez shows nesses clubes durante a sua primeira turnê pela Inglaterra, experimentar e diversificar. O primeiro álbum da banda, de nome homônimo, apresentou não apenas *Dazed and Confused*, mas faixas com instrumentações acústicas, como *Black Mountain Side*, com uma melodia ligada a culturas celtas, que o Led Zeppelin incrementou com tablas indianas ao fundo, ou números elétricos, como *Good Times Bad Times*. O objetivo musical era contrastar as sonoridades das faixas e não dar uma forma específica à banda. Todavia, esse tipo de gravação dependeria da situação da indústria fonográfica nos finais da década de 1960 e das tecnologias à disposição para que o projeto pensado por Jimmy Page fosse realizado.

1.2 A indústria fonográfica, o rock e o Led Zeppelin

O rock transformou o modelo de produção musical da indústria fonográfica. Tomando o próprio exemplo do Led Zeppelin, para alcançar a liberdade em relação à sua arte, o guitarrista também era o produtor da banda, algo que não era incomum no rock dos finais dos anos de 1960. Em seu livro sobre a história da indústria fonográfica, Steve Chapple e Reebee Garofalo afirmaram que, durante a década de 1950, quando a maior parte das canções se restringia a gêneros pré-estabelecidos, a maioria das gravadoras possuía um setor conhecido como Artistas e Repertório (A&R).

⁷⁷ MILES, Barry. **London Calling**: a countercultural History of London since 1945. London: Atlantic Books, 2010. p. 187-188.

O chefe de A&R (que nunca era uma mulher) decidia que canções deviam ser gravadas e quais os cantores deviam gravá-las. Preparava as adaptações musicais, escolhia os acompanhantes e fazia os arranjos ou, pelo menos, contratava quem fizesse. O A&R era o produtor no sentido moderno da palavra.⁷⁸

Contudo, o rock não era um gênero musical como o rock and roll e era uma música escrita pelos próprios músicos, pois eles poderiam experimentar e, portanto, não mais dependeriam dos A&R. A saída encontrada pelas gravadoras foi a contratação de produtores independentes que entendessem a música psicodélica dos anos de 1960 e ajudassem os músicos a encontrar a sonoridade desejada. Ao final da década, grupos e músicos, como o Frank Zappa and The Mothers of Invention, produziam seus próprios álbuns, pois estavam em busca de uma sonoridade mais autônoma.

Tendo em vista essa condição, a primeira ideia de Jimmy Page colocada em prática foi a composição de faixas musicais no formato álbum, o que também era uma regra nas bandas de rock. A partir de 26 de maio de 1967, com o lançamento de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, o álbum passou a ser uma das marcas do profissionalismo do músico de rock, devido às suas possibilidades artísticas, enquanto o compacto⁷⁹ estaria conectado a valores da pop music da década de 1950.

O formato álbum se tornou possível devido à existência do Long Play (LP), um disco de vinil com microsulcos, que permitia 30 minutos de gravações. Segundo a socióloga Marcia Regina Tosta Dias:

No fim da década de 1940, o advento do microsulco, por exemplo, além de depurar o processo de gravação, permitiu que o tempo de duração do disco fosse dilatado de quatro para 30 minutos, fazendo surgir o LP de vinil (long play). A essa altura, uma convenção com grandes consequências para a produção cultural já estaria definida: a canção de três minutos, cuja duração correspondeu ao tempo que o suporte permitia, perdurou inabalável (como acontece até os dias atuais) mesmo com as possibilidades trazidas pelo LP.⁸⁰

O LP, por outro lado, também proporcionou novas possibilidades ao artista, como a gravação de músicas com mais de oito minutos de gravação, como nos casos de *The End* (The Doors), ou *Revolution 9* (The Beatles), e o surgimento de álbuns conceituais ou de ópera rock,

⁷⁸ CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. p. 41.

⁷⁹ Nos compactos cabiam apenas uma canção de cada lado, sendo que eles eram identificados com a pop music do final dos anos 1950 e início da década seguinte que a contracultura negava. DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, 2012. p. 65; SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 108.

⁸⁰ DIAS, Marcia Regina Tosta. op. cit., p. 65.

como no caso de *Tommy*, do The Who. Além disso, a exploração do LP como álbum eliminou, em primeiro lugar, a distinção entre compositores de grandes sucessos e músicos que os executassem, o que possibilitava que gravadoras investissem apenas nos artistas que vendiam discos com regularidade. Logo, o autor da obra poderia, do mesmo modo, tornar-se seu executor. As gravadoras também não teriam mais gastos com a sessão de A&R, o que aumentaria seus lucros. Em segundo lugar, a sequência das músicas nos álbuns poderia ser apresentada em um “encadeamento lógico, a partir da concepção do trabalho, considerando inclusive a pausa existente entre os lados A e B.”⁸¹ No entanto, não podemos excluir que a sequência igualmente se daria por aspectos mercadológicos: a “escolha da primeira faixa do lado A, frequentemente chamada de ‘faixa de trabalho’ destinada à difusão, formatada sobretudo para ser tocada na rádio”,⁸² ou, em outros termos, sendo a música por meio da qual os artistas fariam sua propaganda.

Devido à possibilidade de um tempo de gravação mais dilatado, o LP também propiciava ao músico de rock buscar uma diversidade musical em suas composições que não era permitida em gêneros musicais que exploravam apenas o single cujos álbuns possuíam faixas ligadas ao folk rock, ao blues e aos experimentalismos diversos. No *Álbum Branco*, os Beatles inseriram faixas com instrumentações acústicas, como em *Blackbird*, e elétricas, como em *Helter Skelter*, blues, como em *Revolution I*, e música de vanguarda, como em *Revolution 9*. Assim como fez o Led Zeppelin ao inserir as faixas *Black Mountain Side*, *Good times bad times* e *Dazed and Confused* no *Led Zeppelin*, que apresentavam tal diversidade.

Dessa maneira, podemos dizer que o Led Zeppelin era um projeto que explorou experimentações possibilitadas pelo underground londrino e pela situação da indústria fonográfica e suas tecnologias. Além disso, Jimmy Page, junto ao empresário Peter Grant, conseguiu um contrato para o Led Zeppelin no qual

foi prometido à banda controle criativo total – seus discos seriam produzidos de maneira independente, sem interferência do selo. O grupo também teria o controle sobre a arte das capas, os anúncios, as fotos de divulgação e tudo o mais relacionado à sua imagem.⁸³

A banda operou naquilo que Jimmy Page chamou de “luz e sombra”, ou seja, aspectos diversos que apareceram no rock como um todo fizeram parte da musicalidade da banda. As

⁸¹ DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, 2012. p. 66.

⁸² *Ibid.*, p. 66.

⁸³ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 72.

temáticas também eram aquelas que diziam respeito ao modo de vida freak. *Dazed and Confused* dialogava tanto com o “amor livre” quanto com as drogas psicodélicas. Para o underground, a mesma sociedade que decidia a guerra e mantinha uma civilização opressiva também reprimia a sexualidade. Portanto, o sexo deveria ser livre de qualquer cerceamento, inclusive o religioso, pois o prazer individual não deveria ter barreiras.⁸⁴ Quando Robert Plant gemia ao microfone de forma a lembrar alguém fazendo sexo, o cantor nos remeteria à sexualidade livre que os freaks chamaram de “amor livre”.⁸⁵ Todavia, *Dazed and Confused* poderia nos dizer sobre o atordoamento e a confusão que as drogas causam na mente humana, sendo, assim, uma música que falaria sobre o efeito do LSD ou da maconha no cérebro humano.⁸⁶

O sucesso do álbum *Led Zeppelin* entre o público levou a Atlantic Records a lançar um compacto nos Estados Unidos, com a permissão de Peter Grant. As músicas escolhidas foram *Communication Breakdown* e *Good Times Bad Times*.⁸⁷ O objetivo da gravadora era deixar o Led Zeppelin em evidência. No entanto, o projeto de banda perdeu sua batalha para a indústria fonográfica e para a busca por sucesso comercial, que não levou em consideração as questões de como os artistas gostariam de se expressar, algo que era primordial para o underground londrino. O compacto, neste caso, mostrou apenas duas faixas cuja principal virtude seria as guitarras elétricas. Os lados folk, oriental e barroco ficaram de fora e os contrastes da banda não apareceram. Há a possibilidade de que a Atlantic Records buscasse vender a banda para um circuito que não o freak e, por isso, tentou torná-la mais comercial para atingir lucros maiores. Faixas de outros álbuns da banda foram escolhidas pela gravadora para que fossem vendidas como compactos no decorrer da história do Led Zeppelin. No caso do *Led Zeppelin II*, *Whole Lotta Love* foi a eleita para se tornar o single mundial da banda e chegou ao quarto lugar nas paradas de sucesso dos Estados Unidos, em janeiro de 1970, pois vendeu mais de 900 mil cópias. Contudo, para que a música pudesse fazer parte de um disco de vinil de 45 rotações, foi preciso cortar mais de um minuto da sonoridade do teremim,⁸⁸ o que desagradou Jimmy Page.

⁸⁴ GARDNER, Richard. How good are your orgasms? Magical love making. **International Times**, London, v. 1, n. 20, 27 out. 1967. p. 3. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=20&item=IT_1967-10-27_B-IT-Volume-1_Iss-20_003. Acesso em: 3 ago. 2018.

⁸⁵ FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001. p. 28.

⁸⁶ Ibid., p. 22.

⁸⁷ WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 157.

⁸⁸ O teremim foi inventado pelo professor Lev Termem (Léon Theremin, em francês) em 1920. O som é possibilitado pela movimentação das mãos em direção a uma espécie de antena, enquanto a outra mão ajusta o volume. Como a sonoridade desse instrumento depende da movimentação das mãos, provavelmente seus timbres não se repetem. Ibid., p. 125-126.

Para agravar a situação, algumas estações de rádio AM ainda retiraram três minutos da seção para que a tocassem.⁸⁹

Se levarmos em conta que apenas canções com instrumentação elétrica foram escolhidas para serem lançadas como singles, poderíamos dizer que *Good Times Bad Times*, *Communication Breakdown* e *Whole Lotta Love* seriam faixas de trabalho. Até o quarto álbum, Jimmy Page colocava apenas músicas elétricas entre as primeiras, no caso do terceiro foi *Immigrant Song*. Todavia, além de todas elas apresentarem elementos de estranheza em relação aos standards musicais da época, os cortes feitos na sessão teremim de *Whole Lotta Love* ganharam protestos de Jimmy Page. Por isso, imaginamos que o Led Zeppelin não estaria preocupado em fazer canções de trabalho.

Com estratégias de mercado bem definidas, Peter Grant não permitiu que compactos fossem lançados na Grã-Bretanha.⁹⁰ O motivo, provavelmente, seria porque os freaks britânicos encaravam o single como algo da pop music, enquanto a contracultura californiana não via problemas com o lançamento de compactos.⁹¹ Isso também revela que Jimmy Page e Peter Grant estavam afinados com o gosto do underground e sabiam como fazer o marketing da banda, seja nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Além disso, a compra de compactos nos Estados Unidos renderia mais dinheiro ao Led Zeppelin. Ou seja, se, por um lado, o projeto de Page se realizava na Grã-Bretanha, por outro concedia nos Estados Unidos. Ainda que John Paul Jones não tenha assumido que a banda consentia em perder sua autonomia em alguns momentos, nós percebemos que havia certa permissividade quando o assunto era os interesses da indústria fonográfica.⁹² Salientamos que o problema não está no fato do artista buscar ganhar dinheiro, mas na perda de sua autonomia ante as exigências de uma indústria ávida por lucros. Poderíamos afirmar, portanto, que Jimmy Page também calculou cada movimento de mercado, concedendo à indústria fonográfica, mas conseguindo manter determinada autonomia devido à existência da contracultura dos anos de 1960.

⁸⁹ WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 193-194.

⁹⁰ Ibid., p. 157.

⁹¹ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 108-109.

⁹² “Page e eu éramos bastante experientes, então. Já tínhamos tocado em muitos sues sos comerciais como músicos de estúdio. Não nos beneficiamos disso, em termos de celebridade ou de direitos de execução, porque ficávamos nos bastidores. Mas sabíamos tudo sobre arte da concessão – para ganhar a vida. O que estávamos preparados para fazer, pois não há nada de errado em pagar o aluguel. Mas não era esse o caminho que eu queria seguir em minha vida musical. Se era para me juntar a uma banda, era para fazer a música que eu queria fazer, e não para fazer concessões. O objetivo não era alcançar um sucesso fenomenal. Acreditávamos que conseguiríamos ganhar a vida fazendo a música que queríamos sem concessões. O fato de termos feito tanto sucesso não poderia ter sido planejado. Também tivemos sorte [...]”. JONES, John Paul apud WALL, Mick. op. cit. p. 158-159.

Nesse ponto, talvez tenhamos um dos principais conflitos do underground londrino, pois, apesar de criticar a sociedade de consumo e o capitalismo, seus adeptos não romperam inteiramente com o funcionamento da economia moderna. Os freaks criaram utopias e alternativas de mercado que pareciam romper com a cultura de consumo, quando, na verdade, existiam por causa dele. Segundo Löwy e Sayre, o romantismo seria reforçado pela sociedade de consumo, pois, ainda que possa parecer paradoxal, foi pela necessidade de volta ao passado que a indústria fonográfica ou de filmes, por exemplo, produziram mercadorias com as temáticas pré-modernas. Todavia, para os autores, não haveria necessariamente um conflito, pois eles entenderam que existiriam possibilidades de críticas românticas através do mercado massificado, como teria ocorrido no caso de Tolkien ou Michael Ende, autor de *História sem fim*. Por outro lado, a crítica romântica atrelada ao mercado se perderia caso a obra se realizasse apenas sob a pressão da indústria pela qual fosse lançada. Portanto, eles compreenderam que seria difícil medir em qual grau a obra seria realmente crítica ou não.⁹³ Ainda que os autores tenham esse posicionamento, no caso do underground londrino, mesmo que existisse uma postura crítica em relação à modernidade, percebemos que havia um grau de conflito, já que, como veremos no capítulo seguinte, a crise da contracultura do Soho e, talvez, sua derrota política ao longo dos anos de 1970 se deveram ao atrelamento com o mercado.

O funcionamento da Atlantic Records deixa claro este embate: se de um lado, havia os freaks preocupados em negar o capitalismo, por outro, existia uma gravadora que buscava lucrar e não necessariamente se preocupava com a autonomia do artista para produzir. A Warner Brothers comprou a Atlantic Records em 1967, pois os irmãos Ahmet e Nesuhi Ertegün e Jerry Wexler queriam realizar ganhos e venderam a gravadora por um preço que variou entre os 17 e 22 milhões de dólares. Enquanto aquela indústria já tinha entrado para o rock ao contratar artistas da cena de São Francisco, como o Grateful Dead, esta possuía artistas de rock da cena inglesa, como o Cream. Todavia, logo a Warner Brothers seria vendida a uma companhia chamada Kinney Corporation, que pertencia a Steven Ross. Dentre as atividades da corporação, estavam a administração de agências funerárias, aluguel de automóveis, parques de estacionamento e conservação de edifícios. Como a gravadora do Led Zeppelin não foi a única a ser comprada pela Warner Brothers, mas também a Elektra, que tinha o The Doors em seus quadros, a corporação manteve a autonomia para que cada gravadora continuasse com seu modelo de produção musical. Porém, não podemos esperar que a Kinney Corporation estivesse preocupada com o rock e seus artistas, uma vez que ela aplicava em negócios lucrativos de

⁹³ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 210-214.

características diversas, como foi o caso das gravadoras de rock da década de 1960. Sua preocupação primordial não era produzir artistas autônomos, mas investir em grandes sucessos comerciais e até pressionar para que isso acontecesse.⁹⁴

As pressões da gravadora por maiores lucros se fez sentir no segundo álbum do Led Zeppelin. A busca pela sonoridade, uma das marcas de Jimmy Page como produtor, nem sempre foi possível. Após o sucesso do *Led Zeppelin*, a gravadora cobrou um novo álbum para ser lançado no verão de 1969 e, mais uma vez, Peter Grant cedeu, pois se preocupou com a possibilidade de ganhos financeiros que ele e a banda teriam.⁹⁵ O *Led Zeppelin II* começou a ser gravado e composto em meio à segunda turnê pelos Estados Unidos e de uma forma precária, na qual o Led Zeppelin mal conseguia escolher os estúdios onde gravariam as canções, como explicou Mick Wall:

Na verdade, a banda já havia começado a trabalhar seriamente no segundo álbum ao voltar para Los Angeles, em abril, e passara vários dias de folga gravando nos A&M Studios. Seria um padrão seguido em toda a turnê, a entrada em estúdio sempre que uma pequena parada na viagem permitia: além dos A&M Studios, tanto os Mystic Studios quanto o Mirror Sound foram usados em Los Angeles, assim como os A&R Studios, o Juggy Sound Studio e os Mayfair Studios em Nova York, mais uma parada em uma “cabana em Vancouver”, para onde Jimmy levou Robert para fazer gravações adicionais de vocal e gaita – um lugar tão pequeno que não havia sequer fones de ouvido para o cantor.⁹⁶

Fica evidente que o segundo álbum do Led Zeppelin não teve planejamento. Ainda que a sessão com o teremim, em *Whole Lotta Love*, crie um ambiente sonoro tão indefinido quanto o arco de violino passando nas cordas de guitarra em *Dazed and Confused*, as técnicas que Jimmy Page poderia ter explorado no estúdio, provavelmente, seriam diferentes ou mais bem elaboradas, bem como solos de guitarra, utilização de instrumentos acústicos etc., se não fosse a pressão da gravadora. Como afirmou Mick Wall, o álbum foi “[...] Composto por material tirado de ideias surgidas em quartos de motel, remendadas em passagens de som e ensaios [...]”.⁹⁷ Quer dizer, o projeto não se realizou de maneira completa no álbum que viria a se chamar *Led Zeppelin II*.

⁹⁴ CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria:** história e política da indústria musical. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. p. 274-278.

⁹⁵ WALL, Mick. **Led Zeppelin:** quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 167.

⁹⁶ Ibid., p. 179.

⁹⁷ Ibid., p. 181.

1.3 O mercado nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha

A proposta de Jimmy Page era explorar o que o mercado dos Estados Unidos oferecia, uma vez que os Yardbirds já faziam sucesso no país e o produtor poderia aproveitar para vender seu novo projeto musical sem perder a força que a marca de sua banda anterior possuía na época. Como afirmou:

O interesse inicial foi em parte despertado pelo fato de eu ter feito parte dos Yardbirds, e muitos americanos gostavam do grupo e queriam saber o que Jimmy Page estava fazendo agora. Mas, então, quando eles viram o que tínhamos a oferecer... Quer dizer, o Led Zeppelin era um negócio assustador! O conceito de música psicodélica estava circulando, mas ainda não se concretizara. É por isso que o Led deu certo: havia uma verdadeira ansiedade para saber como tocávamos.⁹⁸

O primeiro passo do Led Zeppelin para alcançar a fama foi fazer shows. Todavia, havia uma estratégia de marketing por trás disso. Em primeiro lugar, era um costume da contracultura fazer propaganda das bandas por meio do “boca a boca”.⁹⁹ Em segundo, antes de serem lançadas, as músicas eram tocadas nos espetáculos e o público já sabia o que encontraria quando ouvisse o álbum. Nos primeiros concertos, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, a banda exibiu *Communication Breakdown*, *I can't quit you babe*, *You shook me*, *Dazed and Confused*, *Babe I'm gonna leave you* e *How many more times*. Até 23 de novembro de 1968, esse set list sofreu poucas alterações, quando algumas canções que nunca foram lançadas em álbum do Led Zeppelin foram incluídas ou improvisadas, pelo pouco repertório que possuíam, e alguns acréscimos foram feitos, como *White Summer* e *Black Mountain Side*, a segunda também sendo do universo do folk britânico. No palco, ficou nítido que Jimmy Page fez questão de mostrar os diversos lados da banda, assim como divulgar o que estaria contido no primeiro álbum do Led Zeppelin. O início de carreira também ocorreu nos bares do underground, locais em que músicos que tinham relações com a contracultura jovem se apresentavam e onde os próprios Yardbirds já tinham tocado.¹⁰⁰

Ao fazer o press release do Led Zeppelin, a Atlantic Records afirmou que havia assinado um contrato com um supergrupo da Inglaterra.¹⁰¹ Ao anunciar os shows nos Estados Unidos,

⁹⁸ PAGE, Jimmy apud WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 140.

⁹⁹ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 72.

¹⁰⁰ As referências aos locais em que o Led Zeppelin se apresentou e ao set list podem ser encontradas no site oficial da banda: LED ZEPPELIN. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.ledzeppelin.com/timeline/1968>. Acesso em: 16 fev. 2018.

¹⁰¹ GODWIN, Robert. **Led Zeppelin**: The Press Reports... Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 27-28.

que começariam em 26 de dezembro de 1968, a gravadora apresentou os músicos como o grupo mais quente da ilha inglesa.¹⁰² O resultado foi um descontentamento midiático com a banda que levou Jimmy Page e Peter Grant a entender que seria necessário fazer shows convincentes nos Estados Unidos e apagar a fama de superpromoção por parte da gravadora, pois, na visão dos freaks, a busca por sucesso comercial era algo mal visto e a banda poderia ser considerada um símbolo do establishment.¹⁰³ Durante a leitura de muitas entrevistas dadas pelos membros do Led Zeppelin entre 1968 e 1972, percebemos que eles sempre explicavam as razões da banda fazer turnê primeiramente nos Estados Unidos e preterir a Grã-Bretanha. O motivo alegado pelos músicos é que a plateia norte-americana prestava mais atenção aos shows do que a britânica. Além disso, Jimmy Page afirmou que o mercado britânico era mais limitado que o americano, o que incluía a exposição nas rádios, uma vez que o único programa na época, na Grã-Bretanha, era o do DJ John Peel.¹⁰⁴

A primeira turnê nos Estados Unidos passou por diversas casas de shows frequentadas pela contracultura da Califórnia. O principal desses espaços era o Fillmore West, em São Francisco, que pertencia a Bill Graham, um importante empresário da cena freak californiana e promotor de shows e festivais de rock. Graham nasceu em Berlim, em 1931, foi batizado como Wolfgang Wolodia Grajonca, e se mudou para os Estados Unidos após perder os pais em um campo de concentração. Em meados dos anos de 1960, arrendou shows no Fillmore para arrecadar fundos para a Mime Troup, quando viu Bob Dylan tocar. Percebeu que havia um novo nicho de mercado no qual poderia atuar ao vislumbrar o enorme potencial lucrativo que a nova música oferecia.¹⁰⁵ Rapidamente, Graham cresceu como produtor de shows de rock e se aproximou de Chet Helms, um hippie que vivia numa comunidade chamada Family Dog, conhecida por “animar e encabeçar festas dançantes com bandas locais”,¹⁰⁶ com a finalidade de conhecer melhor a contracultura. Dessa forma, eles dividiam o Fillmore e cada um tinha dias específicos para promover seus shows. Contudo, o hedonismo de Helms não permitia que ele acordasse cedo e fizesse a promoção dos eventos nos horários corretos. Assim sendo, Graham agendou bandas nos horários do colega, que foi para a Avalon concorrer com o empresário. O Fillmore fez muito mais sucesso do que a casa do membro da Family Dog.

¹⁰² A informação pode ser encontrada no site oficial do Led Zeppelin. LED ZEPPELIN. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.ledzeppelin.com/show/december-29-1968>. Acesso em: 17 fev. 2018.

¹⁰³ DAVIS, Stephen. **The hammer of the gods: The Led Zeppelin saga**. New York: William Morrow & Co., 1985. p. 65.

¹⁰⁴ GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 48.

¹⁰⁵ MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 42-43.

¹⁰⁶ Ibid., p. 57.

Todavia, ainda que Graham fosse visto como um capitalista inescrupuloso pelos freaks naquele período, as suas iniciativas em favor da comunidade

incluíam shows beneficentes, assessoria jurídica, com seus advogados à disposição para consultorias contra prisões por drogas, alistamento militar e mesmo questões de direitos autorais envolvendo músicos.¹⁰⁷

Além disso, o empresário se preocupou em oferecer qualidade sonora e boa estrutura aos músicos, o que incluiu os pôsteres coloridos de divulgação de shows. George Hunter e Mark Ferguson desenharam os primeiros cartazes psicodélicos para fazer propagandas de shows no verão de 1965. A arte foi refinada por Wes Wilson. Não demorou para Graham convencê-lo a vender seus direitos autorais sob a promessa de beneficiar a ambos, o que, segundo Wilson, não aconteceu.¹⁰⁸ No entanto, a relação do empresário do Fillmore, que chegou a comprar o espaço, era ambígua. Ao mesmo tempo em que se importava com uma contracultura que via decadência no capitalismo, agia como um burguês. Porém, foi na sua casa de shows que a psicodelia pôde se desenvolver e foi ali um dos principais locais em que o Led Zeppelin acreditou ser possível fazer sucesso. E assim se deu. Segundo John Paul Jones, a banda conseguiu transformar “uma multidão indiferente em pessoas receptivas e acolhedoras”.¹⁰⁹

Enquanto o Led Zeppelin estava em turnê pelos Estados Unidos, as rádios FMs americanas receberam material para tocar aquilo que a banda produziu antes do lançamento do álbum *Led Zeppelin*.¹¹⁰ Ter essa atitude não deixou de ser importante para o grupo, pois foi uma forma das pessoas conhecerem e até mesmo comprarem o álbum para ter uma noção mais completa sobre o grupo, pois, como afirmou John Paul Jones: “A rádio FM estava começando a ganhar força nos Estados Unidos, e eles apoiaram muito a banda. De nossa parte, colocamos lenha na fogueira visitando cada barraco, cabana e galinheiro que tivesse uma antena de FM.”¹¹¹ As rádios AMs normalmente tinham uma programação voltada às músicas da classe média conservadora e pouco colocavam rock para tocar por volta de 1966, enquanto as FMs se ocupavam de colocar música clássica europeia para tocar ou captavam sinal de alguma AM. No entanto, em fevereiro de 1967

¹⁰⁷ MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 141.

¹⁰⁸ Ibid., p. 164-165.

¹⁰⁹ JONES, John Paul apud WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 140.

¹¹⁰ Ibid., p. 135.

¹¹¹ JONES, John Paul apud TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra: conversas com Jimmy Page**. São Paulo: Globo, 2012. p. 101.

O guitarrista Larry Miller foi contratado para apresentar um programa diário da meia-noite às seis da manhã na KMPX, uma estação FM local [em Haight-Ashbury] que, predominantemente, apresentava programas em línguas estrangeiras. Miller programara um mix eclético de músicas, que iam de canções de artistas locais ao folk acústico de Dylan, Beatles, Stones e Byrds.¹¹²

No mês de abril, “Big Daddy” Tom Donahue entrou para fazer a programação da KMPX das oito da manhã à meia-noite, e colocou apenas rock para tocar. No início dos anos 1970, quando o DJ Bobby Mitchell foi para a rádio, as FMs já eram mais famosas do que as AMs.¹¹³ E, algumas vezes, a FM reproduzia álbuns inteiros.¹¹⁴

Após o lançamento do *Led Zeppelin* no Reino Unido, uma turnê europeia que teve início em 27 de fevereiro de 1969 foi organizada por Peter Grant e o Led Zeppelin passou por clubes do underground londrino. Não houve, também, muitas variações de músicas em relação ao que a banda já vinha apresentando, tanto no seu início na Grã-Bretanha, quanto nos Estados Unidos.¹¹⁵ O objetivo era fazer propaganda do primeiro álbum através das apresentações. A revista *OZ*, que possuía ligações com a contracultura londrina, disse estar empolgada e confiante com a sonoridade do primeiro álbum, apesar de ser ainda cedo para dizer qual caminho sonoro o grupo tomaria. Felix Dennis, analista da publicação, também reafirmou que o Led Zeppelin era uma banda do underground e que o meio em que se desenvolveu a contracultura hippie era um grande negócio.¹¹⁶ O *International Times*, por outro lado, fez uma reportagem com Robert Plant, elogiando-o como cantor e dizendo, sem ironias, que o Led Zeppelin era um “supergrupo”, além de uma entrevista com Jimmy Page, na qual o guitarrista foi colocado como alguém respeitado na função que exercia na banda e como um produtor de destaque.¹¹⁷

Se, nesse período, o primeiro álbum já havia ganhado disco de ouro, o *Led Zeppelin II* chegou ao segundo lugar nas 40 Mais dos Estados Unidos um mês após seu lançamento e, antes de 1969 terminar, era o álbum mais vendido. Na Grã-Bretanha, permaneceu 138 semanas nas paradas de sucesso, sendo primeiro lugar em fevereiro de 1970. “Em seis meses, tinha vendido quase 5 milhões de cópias em todo o mundo”.¹¹⁸ Em resumo: as táticas comerciais de Jimmy

¹¹² FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 278.

¹¹³ Ibid., p. 278.

¹¹⁴ PERONE, James. **Music of the counterculture era**. Connecticut: Greenwood Press, 2004. p. 118.

¹¹⁵ LED ZEPPELIN. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.ledzeppelin.com/timeline/1969?page=1>. Acesso em 15 fev. 2018.

¹¹⁶ DENNIS, Felix. The Album. **OZ Magazine**, London, abr. 1969. p. 14. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/ozlondon/20>. Acesso em: 02 dez. 2017.

¹¹⁷ WILLIAMS, Mark. Led Zeppelin Plant. **International Times**, London, v. 1, n. 54, 11 abr. 1969. p. 14-15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1969&volume=IT-Volume-1&issue=54&item=IT_1969-04-11_B-IT-Volume-1_Iss-54_014-015. Acesso em: 03 dez. 2017.

¹¹⁸ WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 189.

Page estavam surtindo o efeito esperado e a banda conseguia ter autonomia para produzir sua musicalidade.

Mesmo que alçasse voos cada vez maiores e estivesse conectado à contracultura hippie, o Led Zeppelin não participou de festivais como o Woodstock, por decisão de Peter Grant. Não são, até hoje, apresentadas razões claras para as ausências, pois o grupo foi confirmado para o dia 16 de agosto de 1969. Peter Grant disse, anos após o concerto, que não queria que o Led Zeppelin fosse apenas mais uma banda em meio às outras. Ainda assim, o público nos shows vinha crescendo naquele mesmo ano e a banda estava se tornando a principal atração das noites londrinas e californianas, não sendo mais aquela que abria show de outros artistas.¹¹⁹ As turnês seguiram até abril de 1970, a quinta nos Estados Unidos.

1.4 O *Led Zeppelin III* e o blues

Após terminar a quinta turnê pelos Estados Unidos, os quatro músicos voltaram à Inglaterra e tiraram férias. Robert Plant, então, convidou Jimmy Page para passar um tempo com sua família em uma casa de campo do século XIII, chamada Bron-Y-Aur, localizada nas Montanhas Cambrianas, no País de Gales.¹²⁰ Segundo Jimmy Page, ainda que o objetivo não fosse compor canções no local, músicas como *That's the way* foram criadas naquele ambiente rural e em uma casa sem energia elétrica, o que serviu de referência para que o *Led Zeppelin III* possuísse um grande número de faixas com instrumentações acústicas, como *Friends*, *Gallows Pole*, *Bron-Y-Aur Stomp*, *Tangerine* e *Hatts of to (Roy) Harper*.

Portanto, ao contrário do *Led Zeppelin II*, o terceiro álbum foi produzido sem pressões por parte da Atlantic Records. As gravações aconteceram na Inglaterra no Olympic Studios e no Island Studios, e a masterização feita no estúdio Ardent, em Memphis, ou seja, em poucos locais e segundo a escolha de Jimmy Page. As faixas, mais uma vez, não tiveram formas pré-estabelecidas. As experimentações vieram das afinações variadas, como as que o guitarrista fez em *Hatts of to (Roy) Harper*, em que a corda do violão ficou quase solta e ele passou um *bottom neck*, tocando-a, que produziu um timbre diferenciado, que não se enquadrou em algo descritível. O resultado foi uma sonoridade que causa estranhamento e é incomum. No entanto, as dicotomias musicais da banda estavam presentes como nos dois outros álbuns: se *Friends* trouxe as experimentações da afinação em Dó aberto no violão, *Immigrant Song* foi uma faixa com instrumentação elétrica e contrastou com o aspecto acústico do álbum.

¹¹⁹ WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 207.

¹²⁰ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 112.

Todavia, ainda que a musicalidade do Led Zeppelin continuasse, o terceiro álbum foi considerado acústico demais pela crítica especializada e pelo público. Alguns disseram que a banda havia abandonado o padrão de instrumentação elétrica das outras obras. Na verdade, se analisarmos, o terceiro álbum continuou a explorar os limites que seus dois anteriores experimentaram. Entretanto, quando examinamos os álbuns, percebemos outro aspecto da musicalidade conflituosa do Led Zeppelin: havia as experimentações de um lado e, do outro, o blues era o gênero reconhecível que apareceu como faixas nos álbuns, a exemplos de *I can't quit you baby* e *Since I've been loving you*.

O blues foi um gênero musical que surgiu no delta do Mississippi. As letras eram melancólicas e tentavam mostrar a solidão do negro perante a sociedade norte-americana e seus problemas sociais. Dentre seus principais representantes, estão Skip James, Robert Johnson, Bukka White e Blind Lemon Jefferson. Normalmente, possui 12 compassos e um ritmo 3/4 e com sínopes, quando o acento mais forte da música não está na primeira nota do compasso. Entre as décadas de 1940 e 1950, o gênero começou a ser tocado com guitarra elétrica, em uma variante conhecida como rhythm'n'blues ou Chicago blues, do qual os principais representantes são Muddy Waters, B.B. King e Willie Dixon.¹²¹

Por volta de 1964, o bluesman Muddy Waters fez um show em Londres com sua banda elétrica. Na época, o blues era normalmente tocado com violão devido ao revival que aconteceu no circuito folk. Alguns músicos, como Alexis Korner e Cyril Davies, viram Waters no palco e resolveram fazer uma banda de nome Blues Incorporated, que tocava por alguns clubes do Soho. Entre os entusiastas da plateia, estavam os futuros membros dos Rolling Stones e dos Yardbirds. Era comum que essas bandas fizessem shows no Marquee Club e trouxessem à tona, nas letras, os valores da juventude do underground londrino frente ao establishment. Segundo Simonelli, antes do surgimento da cena psicodélica, o blues se tornou um elemento que rivalizava com a pop music feita pelos Beatles.¹²² Porém, além de nunca ter deixado de ser um standard musical, o blues parece ter se tornado um elemento obrigatório para algumas bandas que se desenvolveram a partir do Marquee Club, ainda que estas tenham se expandido para a psicodelia também, como é o caso dos Yardbirds pós-Eric Clapton.

O Led Zeppelin, assim, não rompeu com a lógica do blues no underground. Se por um lado, *I can't quit you baby* é um blues de doze compassos e estava nos padrões métricos e musicais do gênero, por outro, *Since I've been loving you* é uma faixa que foi construída para

¹²¹ SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. p. 38-39.

¹²² SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 41-42.

tentar ir além do que o gênero exigia: Jimmy Page variou de uma harmonia de Dó menor⁷ ao Dó7 e fez algo que não possui 12 compassos. Todavia, esta faixa tem timbre e ritmo de blues elétrico. Pode ser enquadrada e vendida como tal. *Since I've been loving you* “soa” como um blues e, por isso, ela não rompe com standards, pois diferente de *Whole Lotta Love* e *Dazed and Confused*, ela pode ser categorizada.

Diante de uma musicalidade conflituosa, também cabe entendermos o posicionamento da imprensa especializada em cultura jovem frente a produção do Led Zeppelin, pois ela foi um fator fundamental na elaboração do *Led Zeppelin IV*. No ano de 1970, o *Led Zeppelin III* ficou atrás do seu antecessor em vendas, o que, junto com as críticas negativas da imprensa especializada, teria impulsionado Jimmy Page a produzir um álbum sem títulos.

1.5 A imprensa e o estímulo ao *Led Zeppelin IV*

A relação entre o Led Zeppelin e a imprensa era ambígua: alguns setores elogiavam e outros depreciavam. Parte da imprensa norte-americana, principalmente a revista *Rolling Stone*, desdenhava da banda. Sobre o primeiro álbum, o crítico John Mendelsohn afirmou, por exemplo, que o *Led Zeppelin* era uma cópia do álbum *Truth*, do Jeff Beck's Group, e que Jimmy Page era um produtor fraco e com pouca criatividade para escrever canções, apesar de ser um bom guitarrista de blues e saber explorar a sonoridade da guitarra por ser um instrumento elétrico. Mendelsohn ainda inferiu que *Babe I'm gonna leave you* era uma canção maçante e redundante e que, frente a uma música acústica, Robert Plant uivava e John Bonham batia no chimbal com muita força. A conclusão do crítico musical terminava dizendo que o álbum foi um desperdício de talento por parte do Led Zeppelin porque era apenas uma cópia.¹²³

O julgamento da *Rolling Stone* não levava em consideração a criatividade e o projeto de banda que era o Led Zeppelin. Segundo Edward Macan, os comentaristas dessas revistas estadunidenses não compreendiam que o rock não era um gênero musical pré-definido nos anos de 1960 e, por serem conservadores, faziam críticas desse tipo a algumas bandas.¹²⁴ Chapple e Garofalo afirmaram que a *Rolling Stone* nunca foi revolucionária, pois Jann Wenner, seu dono, não queria se ligar ao underground, como ele disse:

¹²³ MENDELSON, John. Led Zeppelin I review. **Rolling Stone**, Estados Unidos. Album Reviews. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/led-zeppelin-i-19690315>. Acesso em: 03 out. 2017.

¹²⁴ MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York: Oxford University Press, 2007. p. 170.

Nunca me filiei na associação da imprensa underground e nunca participei nessa coisa da reimpressão. Sentimos que estávamos a trabalhar para um público diferente, com uma atitude inteiramente diferente. Tentamos, desde o princípio..., funcionar numa base muito sólida, muito comercial. Nós também queremos ganhar dinheiro. Estamos no negócio, não temos vergonha disso, e estamos a tratar da música. A música é a maior parte definível da cultura da juventude, é a coisa pela qual as pessoas se interessam, o que é mais importante, foi o método de comunicação das pessoas.¹²⁵

Com o pensamento estritamente capitalista e sem parecer se importar com os aspectos revolucionários dos finais da década de 1960, alguns dos redatores da revista começaram a se opor à postura não favorável aos movimentos políticos do período. O resultado foi a saída de indivíduos ligados aos movimentos políticos e do underground no início da década de 1970.¹²⁶ Sendo assim, as críticas negativas aos aspectos psicodélicos do Led Zeppelin podem fazer parte de uma forma de pensar conservadora que partiu do próprio Wenner.

Nesse sentido, a banda foi afetada negativamente pelas avaliações recebidas, como na *Rolling Stone*, o que marcou a relação do Led Zeppelin com a imprensa até a morte de John Bonham.¹²⁷ Provavelmente, o que garantiu o sucesso do grupo foram as apresentações ao vivo e, também, as canções tocadas nas rádios FM's. É possível que, se os álbuns fossem lançados antes dos shows, a banda não teria feito o mesmo sucesso. O mesmo Mendelsohn alfinetou o segundo álbum e continuou a fazer críticas negativas. O comentarista dizia, por exemplo, que precisou ouvir o álbum inúmeras vezes alterado por ervas para conseguir compreender *Whole Lotta Love*. Além disso, ironizou Jimmy Page ao chamá-lo de o melhor guitarrista de blues branco daquela época.¹²⁸

O terceiro álbum, do mesmo modo, foi alvo de diversas opiniões depreciativas. A *Melody Maker*, revista que também analisava música, disse que o Led Zeppelin copiou os músicos de folk rock Crosby Stills and Nash. A *Rolling Stone*, por sua vez, desqualificou o terceiro álbum da banda. Segundo Lester Bangs, analista de música da revista:

De fato, a primeira vez que ouvi o álbum, minha principal impressão foi de um anonimato consistente da maioria dos sons – nenhum poderia errar a banda, mas nenhum truque destaca-se com algo estranhamente especial como fez o grande, brilhante Orangetango-gozador-chiador Plant e a guitarra “freak-out” que fez de *Whole Lotta Love* um clássico ruim.¹²⁹

¹²⁵ WENNER, Jann apud CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria: história e política da indústria musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. p. 217-218.

¹²⁶ Ibid., p. 221.

¹²⁷ DAVIS, Stephen. **The hammer of the gods: The Led Zeppelin saga**. New York: Berkley Publishing, 1985. p. 72-73.

¹²⁸ MENDELSON, John. Led Zeppelin II review. **Rolling Stone**, Estados Unidos. Album Reviews. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/led-zeppelin-ii-19691213>. Acesso em: 05 fev. 2018.

¹²⁹ No original: “In fact, when I first heard the album my main impression was the consistent anonymity of most of the songs — no one could mistake the band, but no gimmicks stand out with any special outrageousness, as did

Inicialmente, as críticas feitas pela imprensa não foram bem recebidas pelos quatro membros da banda.¹³⁰ Para agravar a situação, diante dos outros dois álbuns, o terceiro foi o que menos vendeu, sendo considerado, na época, um fracasso comercial. A Atlantic Records também desaprovou o fato de o Led Zeppelin ter fugido da fórmula de sucesso do segundo álbum.

Jimmy Page, já no fim de 1970, levou Robert Plant, John Paul Jones e John Bonham para Headley Grange, um antigo asilo na área rural da Inglaterra onde comporiam e gravariam partes de um novo álbum. Quando ficou pronto, o guitarrista o levou para a Atlantic Records e a gravadora disse que as ideias do produtor eram um “suicídio profissional”. O motivo era latente: a capa não possuía título, menção à banda ou à gravadora. Se olharmos para ela, há apenas um camponês idoso carregando madeiras em um quadro pendurado em uma parede velha e descascada. Na parte de trás, observam-se prédios velhos. Ao abrir a capa, a parede com a moldura sobrepõe os prédios e o camponês está numa posição acima da dos prédios, provavelmente numa clara intenção de mostrar que o ambiente rural estaria acima do urbano. Além disso, os prédios estão velhos, o que demonstraria uma possível decadência deste ambiente. Na parte de dentro do álbum, há um desenho feito por Barrington Colby, que faz referência à carta do tarô relacionada ao eremita. Essa imagem está na parte de cima de uma montanha e, na parte de baixo, há uma figura humana ajoelhada e de braços abertos, como se pedisse redenção ao símbolo religioso.

Pensando nas duas imagens, a sensação que temos é que os ambientes mágicos e rurais libertariam o ser humano, tal como os freaks acreditavam. Segundo Jimmy Page, seu “coração estava tão afinado com os tempos antigos quanto com o que estava acontecendo”,¹³¹ embora ele admitisse que nem sempre estivesse de acordo com o novo. Logo, o *Led Zeppelin IV* poderia indicar uma visão sobre o passado e sobre o presente. O disco de vinil que continha as músicas vinha dentro de um envelope com quatro símbolos desenhados e a letra de *Stairway to heaven*, quarta música do lado A do vinil e maior sucesso da banda, ao lado de uma figura que alguns consideram que é John Dee, um mago na corte de Elizabeth I.¹³²

the great, gleefully absurd Orangutang Plant-cum-wheezing guitar freak-out that made 'Whole Lotta Love' such a pulp classic”. BANGS, Lester. *Led Zeppelin III*. **Rolling Stone**, Estados Unidos, 26 nov. 1970. Album Reviews, p. 34. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/led-zeppelin-iii-112284/>. Acesso em: 10 dez. 2017.

¹³⁰ GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 236.

¹³¹ PAGE, Jimmy apud TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra: conversas com Jimmy Page**. São Paulo: Globo, 2012. p. 154.

¹³² WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 306-307.

Figura 1 – Capa aberta do *Led Zeppelin IV*

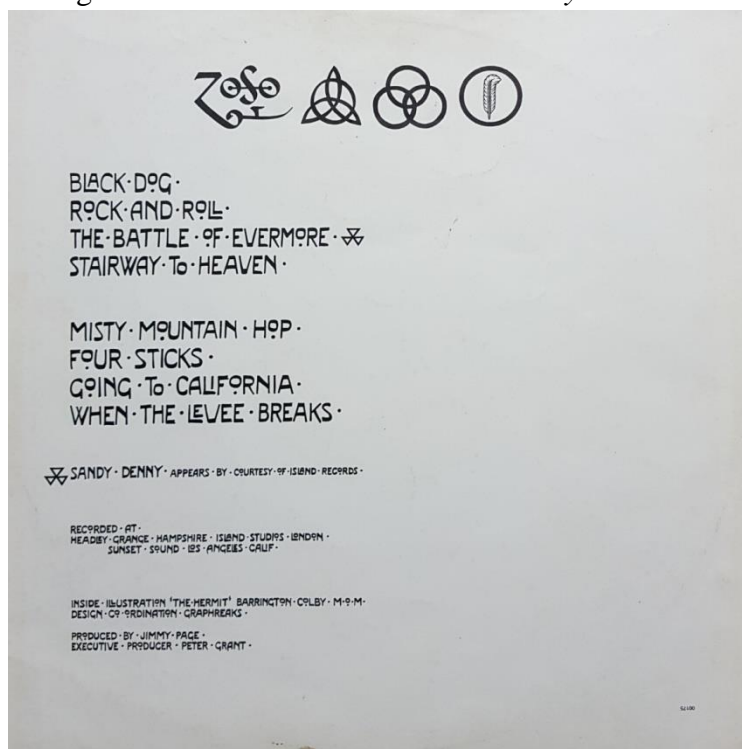


Fonte: LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. New York: Atlantic Records, 1971. 1 LP (42min.) / Acervo pessoal.

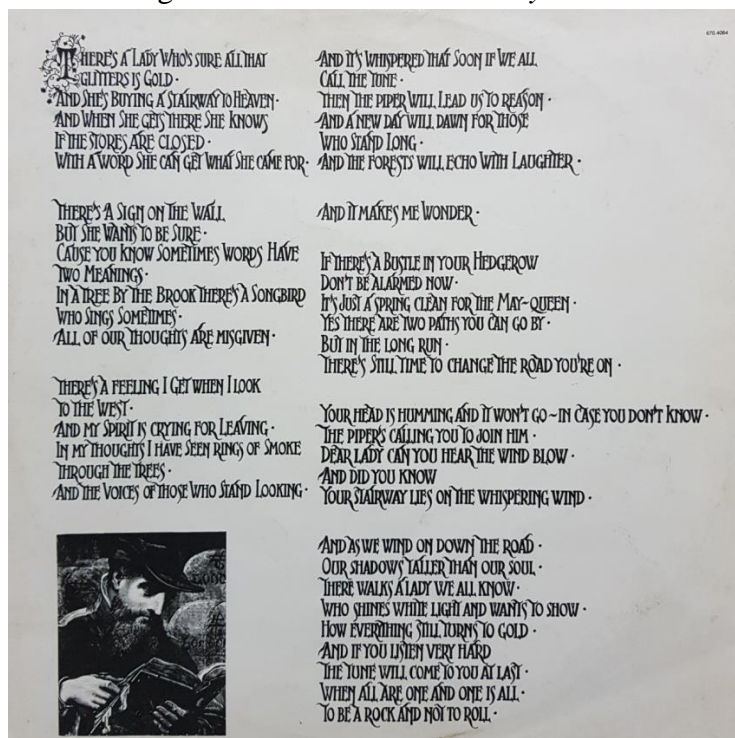
Figura 2 – *The Hermit*: capa interna



Fonte: LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. New York: Atlantic Records, 1971. 1 LP (42min.) / Crédito: Barrington Colby / Acervo pessoal.

Figura 3 – Encarte com letra de *Stairway to heaven*

Fonte: LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. New York: Atlantic Records, 1971. 1 LP (42min.) / Acervo pessoal.

Figura 4 – Encarte com *Four Symbols*

Fonte: LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. New York: Atlantic Records, 1971. 1 LP (42min.) / Acervo pessoal.

Sendo assim, nos capítulos seguintes, analisamos o *Led Zeppelin IV* e as suas relações com a contracultura do underground londrino. Levamos em consideração a fala de Jimmy Page a Brad Tolinski quase quarenta anos após o lançamento do quarto álbum.¹³³ Ele disse que, desde o *Led Zeppelin III*, queria explorar uma nova década que já não era mais aquela do apogeu da contracultura. Mas o que seria, porém, explorar a nova década? Essa é a pergunta que tentamos responder tanto no segundo capítulo, com base nas letras das faixas, quanto no terceiro, em termos de sua musicalidade.

¹³³ PAGE, Jimmy apud TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 117.

CAPÍTULO 2: *THERE'S A FUNNY FEELIN' GOIN' ON*¹³⁴

Como afirmamos na introdução, a canção, forma artística de todas as faixas do *Led Zeppelin IV*, possui dois elementos: letra e música. Em nossa pesquisa, percebemos que há dois temas principais no álbum, os quais tratamos neste capítulo: a crise do underground londrino e a vontade de que o passado volte para superação do momento de instabilidade. Esse passado presente no álbum, enquanto tema, não está relacionado à busca das referências musicais do Led Zeppelin, mas a um período histórico que a banda gostaria que voltasse. Esses dois eixos são os motes centrais do álbum e percorrem toda a sua extensão, pois foi com base nesses dois pilares que o Led Zeppelin enxergou e percebeu o processo social das relações do underground no início da década de 1970. Porém, as faixas não apresentaram a realidade daquele período de forma imediata, já que não tinham preocupação em dizer explicitamente que havia uma crise ou uma vontade de volta do passado. Ao contrário, diversos elementos da contracultura que se desenvolveu no Soho foram mobilizados pela banda para demonstrar como o contexto social foi captado pela mesma. Nesse sentido, o Led Zeppelin se diferenciava de músicos que compunham ao tratar da realidade imediata para tentar modificar a sociedade, como faziam aqueles que cantavam contra a Guerra do Vietnã, ou chamavam as pessoas às ruas, como fizeram os Rolling Stones, em *Street Fighting Man*.

Ao pensarmos dessa forma, temos que nos aprofundar nas letras do *Led Zeppelin IV*, pois a crise não se revelará na “superfície”, mas no modo como a banda mobilizou aspectos românticos e psicodélicos do underground. Por esse motivo, nosso trabalho discorda do modo como Paul Friedlander entendeu o Led Zeppelin. O historiador afirmou que a interpretação de Jimmy Page sobre a história do rock era simplista e que “Page não conseguia aceitar que o público do Zeppelin pudesse também procurar sentidos morais e políticos nas músicas da banda. Não fazer, simplesmente, discursos políticos explícitos não significa que certos valores e significados não sejam atribuídos às músicas pelos ouvintes.”¹³⁵ Porém, em termos de arte, não é o ouvinte que extrapola a realidade social imediata, mas o artista, pois é este quem transmite o que está sentindo sobre o processo social. Nesse sentido, é o compositor ou o executor da música que se coloca para além da realidade social, uma vez que, ao analisarmos os aspectos artísticos do *Led Zeppelin IV*, podemos perceber as mediações sociais na obra de arte.

¹³⁴ Trecho da faixa *Four Sticks* que significa em tradução livre: “Há um sentimento divertido indo embora”.

¹³⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 337.

2.1 *And ruin dreams that we all knew*:¹³⁶ a relação entre o *Led Zeppelin IV* e a crise do underground

A forma como a crise apareceu na temática do álbum pode ser percebida através de como o Led Zeppelin inverteu os elementos românticos e psicodélicos que davam sentido de superação da sociedade moderna para os setores que formavam o underground londrino. Dessa forma, na maior parte dos casos, aquilo que era positivo para os freaks, por significar a possibilidade de superação de um determinado estágio social, aparecia de forma negativa nas letras do *Led Zeppelin IV*, pois havia justamente uma distopia em relação às promessas da contracultura do Soho dos anos de 1960.

Se as mitologias das mais diversas, como as celtas, que também abarcavam a lenda do Rei Arthur, apareceram no cenário da psicodelia como algo que despertaria uma nova espiritualidade para superar a sociedade capitalista, baseada em valores do dinheiro e do lucro, no álbum essa superação não aconteceria em todos os seus momentos. O *International Times* publicou uma matéria em junho de 1967 que dizia que o próximo passo para a evolução humana seria com uma vida fora do planeta ou com invocações de espíritos ancestrais. John Michell, escritor do texto, disse que

Por apenas semelhante momento, somos informados, os deuses da Grã-Bretanha tem esperado, dormindo atrás das árvores de maçã de Avalon, o gêmeo espiritual da Grã-Bretanha. Ainda por todos os seus aparentes distanciamentos, nós sabemos que há uma chave, algumas sequências de ações, pela qual eles podem ser restituídos à Terra.¹³⁷

O Led Zeppelin foi uma banda que surgiu no circuito underground e sabemos que Robert Plant estudou a obra *The Magic Art in Celtic Britain*, do folclorista Lewis Spence, quando escreveu as letras de *Battle of evermore* e *Stairway to heaven*.¹³⁸ Apesar de conhecer os posicionamentos de intelectuais acerca do Rei Arthur, Spence se preocupou em tomar partido em relação aos debates de sua época, que procuravam interpretar o Rei Arthur como alguém

¹³⁶ Trecho da faixa *Four Sticks* que significa em tradução livre: “E destroem sonhos que todos nós sabíamos”.

¹³⁷ No original: “For Just such a moment, we are told, the gods of Britain have been waiting sleeping beyond the Apple trees of Avalon the spiritual twin of Britain. Yet for all their apparent remoteness, we know that there is a key, some sequences of actions by which they can be restored to earth. MICHELL, John. Centres & lines of latent power in Britain. **International Times**, London, v.1, n. 15, 05 out. 1967. p. 5. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-VOLUME-1&issue=19&item=IT1967-10-05B-IT-VOLUME-1ISS-19005>. Acesso em: 30 ago. 2018.

¹³⁸ DAVIS, Stephen. **The hammer of the gods**: The Led Zeppelin saga. New York: William Morrow & Co., 1985. p. 133.

que existiu ou não.¹³⁹ Dessa forma, o folclorista afirmou que as histórias arthurianas eram lendárias, pois era possível encontrar similitudes entre estas e lendas egípcias, principalmente em relação a Osíris, assassinado por seu irmão Set. A divindade egípcia teria sido transportada sob a companhia de suas irmãs, Ísis e Nephtys, em uma barca através do Nilo para chegar à região ocidental de Aalu, um paraíso que era rico em frutos e grãos, onde ele estaria reinando como um deus e esperando a ressurreição gloriosa.¹⁴⁰ A visão de Spence equiparou as duas histórias e mitificou o Rei Arthur, como podemos ver em suas palavras:

Arthur, morto em sua última batalha com seu sobrinho traidor Mordred, é levado pela sua irmã em uma barca à ilha mística de Avalon ou *Avallach*, “o lugar das maçãs”, no Mar do Oeste. Lá ele permanece, nem morto e nem vivo, esperando o dia fatídico, no qual a Grã-Bretanha requererá sua ajuda mais uma vez.¹⁴¹

Em *Battle of evermore*, a relação com o lendário rei dos bretões apareceu no campo de batalha no qual se passa a guerra narrada por Robert Plant e Sandy Denny, ou seja, Avalon, como está expresso na faixa:¹⁴²

¹³⁹ HIGHAM, Nicholas J. **King Arthur: myth-making and history**. London: Routledge, 2002. p. 24.

¹⁴⁰ SPENCE, Lewis. **The magic arts in Celtic Britain**. London: Dover, 1999. p. 154.

¹⁴¹ No original: “Arthur, slain in his last battle with his treacherous nephew Mordred, is carried off by his sister in a barque to the mystic isle of Avallon or Avallach, ‘the Place of Apples’, in the Western Sea. There he remains, neither dead nor alive, awaiting the fateful day when Britain shall require his aid once more.” Ibid., p. 152.

¹⁴² Com a finalidade de facilitar a leitura e o envolvimento com nosso estudo, colocamos as letras inteiras das faixas que trabalhamos, na sequência em que apareceram em nossa escrita. As letras foram retiradas das partituras feitas pela Warner Chapell Music, conglomerado da qual a gravadora do Led Zeppelin, Warner/ Atlantic, fazia parte. *Battle of evermore*: “The Queen of Light took her bow / And then she turned to go / The Prince of Peace embraced the gloom / And walked the night alone // Oh, dance in the dark of night / Sing to the morning light / The Dark Lord rides in force tonight / And time will tell us all // Oh, throw down your plow and hoe / Rest not to lock your homes / Side by side we wait the might / Of the darkest of them all // I hear the horses’ thunder / Down in the valley below / I’m waiting for the angels of Avalon, / Waiting for the eastern glow. // The apples of the valley hold, / The seas of happiness, / The ground is rich from tender care, / Repay, do not forget, no, no. // Dance in the dark of night, / Sing to the morning light. / The apples turn to brown and black, / the tyrant’s face is red. // Oh, war is the common cry, / pick up your swords and fly. / The sky is filled with good and bad / That mortals never know. // Oh well, the night is long, / the beads of time pass slow, / Tired eyes on the sunrise, / waiting for the eastern glow. / The pain of war cannot exceed / The woe of aftermath, / The drums will shake the castle wall, / The Ring Wraiths ride in black, ride on. // Sing as you raise your bow / Shoot straighter than before. / No comfort has the fire at night / That lights the face so cold. // Oh, dance in the dark of night, / Sing to the morning light. / The magic runes are writ in gold / To bring the balance back, bring it back. // At last the sun is shining / the clouds of blue roll by, / With flames from the dragon of darkness / The sunlight blinds his eyes.” Em tradução livre: “A rainha de luz pegou seu arco / e então se virou para ir / o Príncipe da Paz abraçou a escuridão / E caminhou sozinho à noite // Oh, dance na escuridão da noite / Cante para a luz da manhã / O Senhor do Escuro cavalga com vigor esta noite / E o tempo nos contará tudo // Oh, jogue seu arado e sua enxada / Não basta trancar as suas casas / Lado a lado nós esperamos o poder / Do mais escuro de todos eles // Eu ouço o estrondo dos cavalos / Descendo no vale abaixo / Eu estou esperando pelos anjos de Avalon / Esperando o brilho oriental // As maçãs do vale abrigam / Os mares de felicidade / O solo é rico em cuidado delicado / Retribua não se esqueça, não, não // Dance na escuridão da noite / Cante para a luz da manhã / As maçãs se tornam marrons e pretas / A face do tirano é vermelha / Oh, a guerra é o choro comum / Pegue sua espada e voe / O céu é preenchido com o bem e o mal / Que os mortais nunca saberão // Oh, bem, a noite é longa / As miçangas do tempo passam devagar / Olhos cansados sobre o nascer do sol / esperando o brilho oriental // A dor da guerra não pode exceder / a aflição da consequência / a bateria balançará a parede do castelo / Os Espectros do Anel cavalgam em negro, em frente // Cante como você ergue teu arco / Atire com mais precisão do que antes / Nenhum conforto tem o fogo à noite / Aquelas luzes da face tão frias // Oh, dance

Eu ouço o estrondo dos cavalos
 Descendo no vale abaixo
 Estou esperando pelos anjos de Avalon
 Esperando pelo brilho do Oriente

As maçãs do vale abrigam
 Os mares de felicidades
 O solo é rico de cuidado delicado
 Retribua, não se esqueça, não, não.¹⁴³

No entanto, em *Battle of evermore*, o local que abrigaria a possível salvação dos ingleses é o palco da própria guerra e da violência. Assim, há uma visão contrária àquela que apareceu no texto de John Michell, pois a sensação que o Led Zeppelin tentou transmitir é a de que não existiria mais possibilidade de superação do mundo moderno através do romantismo psicodélico.

A recuperação das lendas arthurianas ao longo da história inglesa possui debates historiográficos. Para o historiador Norris J. Lacy, em *The Arthur of the twentieth and twenty-first century*, as histórias do Rei Arthur reviveram ao longo do século XX devido a uma continuidade do século XIX, que havia recuperado as lendas. Todavia, como demonstrou o estudioso do Rei Arthur, Nicholas J. Higham, em sua obra *King Arthur: myth-making and history*, ao longo do século XX, Arthur deixou de ser apenas um personagem mitológico ou fictício como alguns o viam no final do século XIX, para ser encarado em alguns casos como personagem real entre historiadores e arqueólogos.

Durante o apogeu do imperialismo inglês na África e na Ásia, a Grã-Bretanha inventou, segundo o estudioso, uma tradição nacional ligada ao passado medieval germânico, de superioridade, força e inteligência. A lenda do Rei Arthur, dessa forma, poderia significar um risco para a tradição britânica, pois ela dizia que os saxões, germânicos, foram derrotados pelo Rei Arthur. Entretanto, no século XX, a recuperação dessa lenda se deu porque, em primeiro lugar, as duas guerras mundiais em que a Grã-Bretanha lutou contra a Alemanha fizeram com que houvesse um esforço dos britânicos para negar o seu passado germânico, uma vez que os ingleses tentaram fundamentar seu nacionalismo, ao longo do século XIX, na superioridade racial germânica dos saxões. Assim, recuperar o Rei Arthur era uma possibilidade de afastar a identidade nacional da aproximação com a Alemanha, pois as histórias do Rei Arthur trariam

na escuridão da noite / Cante para a luz da manhã / As runas mágicas são escritas em ouro / Para trazer o equilíbrio de volta, traga-o de volta // Finalmente o Sol está brilhando / As nuvens de melancolia deslizam / Com as chamas do dragão da escuridão / a luz do Sol cega seus olhos.” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV: off the record**. London: Rittor Music, 1990. p. 34-43.

¹⁴³ No original: “I hear the horses’ thunder / Down in the valley blow / I’m waiting for the angels of Avalon / Waiting for the eastern glow // The apples of the valley hold / The seas of happiness / The ground is rich from tender care / Repay, do not forget, no, no.”

identidades romano-britânicas. Em segundo lugar, o reflexo da colonização imperialista inglesa também demandava o abandono do passado germânico em prol de uma identidade multicultural, já que os indivíduos de outras nacionalidades exigiam que fossem tratados no mesmo nível de cidadania que os ingleses. Com isso, o passado inglês precisava ser narrado por outros meios.¹⁴⁴

Apesar desse embate, o Rei Arthur foi tema de uma série de filmes, livros e poesias durante o século XX britânico, os quais contavam a lenda de formas diferentes e que, segundo Lacy, abordaram distintos aspectos da lenda como ponto central: a busca pelo Santo Graal, Merlin, a espada na pedra, o amor de Lancelot por Guinevere e o possível retorno do Rei Arthur, único e verdadeiro rei.¹⁴⁵ Tanto Spence quanto Michell e o Led Zeppelin se inseriram nesse grupo; esses dois últimos, porém, de uma forma muito específica.

Quando tratamos do underground londrino, não podemos pensar a mobilização da lenda do Rei Arthur apenas como uma tradição nacional, como argumentou Higham, ou como algo sem especificidade. Devemos levar em consideração os pensamentos políticos e utópicos dos freaks, uma vez que nosso objeto de pesquisa está inserido dentro de uma cultura específica que interpreta a sociedade em tensão com sua individualidade. Sendo assim, não podemos deixar de considerar que o objetivo dos freaks seria reencantar o mundo através das mitologias e lendas, com a finalidade de oferecer a libertação da humanidade ante a sociedade moderna, em uma tentativa de fazer oposição ao establishment.

Ainda que o reencantamento do mundo esteja presente no *Led Zeppelin IV*, a superação da modernidade através dele foi negada. O futuro sonhado como um lugar sem opressão pelo underground se tornou o próprio local da guerra em *Battle of evermore*. Nesse sentido, o álbum não apontaria para a superação de uma sociedade, mas para a descrença dessa possibilidade. A referida crise é a própria distopia que os freaks viviam.

A crise ligada ao Rei Arthur também encontrou lugar nas personagens de Tolkien que aparecem em *Battle of evermore*, com a utilização do *Senhor do Escuro* e dos *Espectros dos Anéis* na composição da letra. Os grupos sociais do underground londrino tinham relações românticas com a obra de Tolkien. Em 1968, já em meio aos conflitos da utopia que assolava o underground, um “guru” conhecido como Muz Murray fundou um grupo que fazia meditações, usava drogas “leves”, como maconha e LSD, e dispensava alguns entorpecentes

¹⁴⁴ HIGHAM, Nicholas J. **King Arthur: myth-making and history**. London: Routledge, 2002. p. 2.

¹⁴⁵ LACY, Norris J. The Arthur of the twentieth and twenty-first centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 122.

considerados “pesados”, como cocaína e heroína. A revista fundada por esses freaks foi intitulada de *Gandalf's Garden*, e um texto de Murray explicou os motivos de sua escolha por um nome que fazia referência a um dos principais personagens tolkianos:

Gandalf, o Mago Branco da Trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, está rapidamente se tornando absorvido no mundo espiritual da juventude tanto como herói mitológico de nossa era, quanto como uma imagem na psique eterna como Merlin da lenda do Rei Arthur. Na terra da Terra Média, sob ameaça de engolimento pelos poderes do mal, Gandalf uniu as diferentes raças, desconfiadas umas das outras através da carência de entendimento e comunicação, em um esforço final para salvar o mundo. O espírito cruzado em Gandalf é ecoado no choro da Geração do Agora, que busca uma Alternativa para as forças destrutivas do mundo de hoje, por espalhar o amor humano e a ajuda, para a unidade das pessoas na Terra.¹⁴⁶

O Led Zeppelin, no entanto, não escolheu o herói de Tolkien. De maneira oposta, na letra de *Battle of evermore* figuram os principais vilões do escritor britânico, aqueles que são as próprias forças destrutivas, que procuravam aniquilar a Terra Média. Provavelmente, o *Led Zeppelin IV* tentou mostrar a crise que a banda viu na contracultura do Soho, pois o heroísmo do mundo reencantado de Tolkien se tornou a face mais sombria de um enredo com anões e elfos.

Porém, há, ainda assim, uma complexidade que pode dificultar o entendimento das aproximações do underground londrino em relação à obra de Tolkien, porque este era católico, conservador e não defendia revoluções no sentido da superação do conservadorismo. Em uma das cartas para seu filho, Christopher Tolkien, em 1944, ele questionou se após a Segunda Guerra Mundial haveria lugar no mundo para conservadores como ele.¹⁴⁷ O escritor britânico e os freaks possuíam visões românticas diferentes em relação à sociedade, pois estes aceitavam que chegaria uma nova ordem mundial que superaria as relações sociais conservadoras e guiaria a humanidade para a libertação. Podemos inferir que a obra de Tolkien estaria inserida naquilo que Löwy e Sayre chamaram de “romantismo restitutionista”, pois, como vemos, sua repulsa à modernidade e à tecnologia o faz querer a volta de uma sociedade pré-moderna; enquanto os freaks estariam inseridos na tipologia de “romantismo revolucionário”, já que o retorno de

¹⁴⁶ No original: “Gandalf the White Wizard from the trilogy of *The Lord of the Rings*, by J. R. R. Tolkien, is fast becoming absorbed in the youthful world spirit as the mythological hero of the age, as graven an image on the eternal psyche as Merlin of the Arthurian legends. In the land of Middle Earth under threat of engulfment by the dark powers, Gandalf unites the differing races, mistrustful of each other through lack of understanding and communication, in a final effort to save the world. The crusader spirit in Gandalf is echoed in the cry of the Now Generation seeking an Alternative to the destructive forces of today's world, by spreading human love and aid, for the unity of all the peoples of the Earth.” MURRAY, Muz. You are now entering Gandalf's Garden – Fear not. **Gandalf's Garden**, London, n. 1, 1968. Disponível em: <http://www.pardoes.info/roanddarroll/GG.html>. Acesso em: 10 set. 2018.

¹⁴⁷ CARPENTER, Humphrey (Org.); TOLKIEN, J. R. R. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra, 2006. p. 67.

valores do passado que propunham, como a vivência em comunidade, não aceitaria que indivíduos estivessem subordinados às formas de opressões seja capitalistas ou pré-modernas.¹⁴⁸ Todavia, o romantismo tolkiano e a psicodelia do underground eram passíveis de aproximações, uma vez que se insurgiam contra a tecnologia e pregavam a valorização da natureza.

Isso pode ser observado no segundo livro de *O Senhor dos Anéis: as duas torres*. Saruman, um mago que se tornou aliado do Senhor do Escuro, começou a cortar árvores da floresta da região de Isengard para fazer armas para os orcs, que trabalhavam como soldados para o mal. Segundo as descrições de Tolkien, o local em que o mago maligno fabricava armas era um local “cheio da agitação e do rumor das águas sobre as pedras, mas agora estavam silenciosos. O leito do rio estava quase seco, um amontoado de cascalho e areia cinza.”¹⁴⁹ A beleza de Isengard havia se perdido nos últimos tempos de Saruman, pois

[...] nada verde crescera ali [...]. As estradas foram pavimentadas com lajes de pedra, escuras e duras; e margeando-as, em vez de árvores, marchavam longas fileiras de pilares, alguns de mármore, outros de cobre e de ferro, ligados por pesadas correntes.¹⁵⁰

O historiador Paulo Cristelli, em seu livro *J. R. R. Tolkien e a crítica à modernidade*, argumentou que o escritor britânico não gostava do mundo moderno e preferia as paisagens naturais. As posições perante a destruição da natureza ou o avanço da modernidade eram vistas como negativas pelo escritor de *O Senhor dos Anéis*. Nas diversas cartas que Tolkien escreveu, reunidas por Humphrey Carpenter e por Christopher Tolkien, encontramos algumas dessas visões pessimistas acerca da modernidade:

Passeei então um pouco pela minha “cidade natal”. Com exceção de um canteiro de escombros medonhos (oport. o terreno do meu antigo colégio), ela não parece muito danificada: não pelo inimigo. O principal dano tem sido o crescimento de grandes edifícios modernos lisos e descaracterizados. O pior de tudo é a pavorosa edificação de lojas no antigo terreno. Não pude suportar muito aquilo ou os fantasmas que se erguiam nas calçadas.¹⁵¹

Tolkien, segundo Cristelli, se opunha à arquitetura moderna e à modernização dela decorrente, o que não caracterizava um mero saudosismo do escritor e colocava a sua descrição

¹⁴⁸ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 85-113.

¹⁴⁹ TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis: as duas torres**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 153.

¹⁵⁰ Ibid., 157.

¹⁵¹ CARPENTER, Humphrey (Org.); TOLKIEN, J. R. R. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra, 2006. p. 72.

de Isengard em comparação com a situação das ruas de Birmingham vistas por Tolkien: os locais estavam danificados pelos processos de construções modernas.¹⁵²

Essa via antimoderna e antitecnológica estava presente no underground londrino, como também afirmou David Simonelli.¹⁵³ Encontramos algumas críticas à modernidade no jornal *International Times* e uma delas apareceu em uma entrevista feita com Satish Kumar, editor indiano e militante pacifista contrário à bomba atômica durante os anos de 1960. Segundo o entrevistado, a sociedade capitalista e científica falhou, pois países como os Estados Unidos chegaram a 11 mil assassinatos em um ano e receberam 10 milhões de pacientes em sanatórios todos os anos. Por conseguinte, segundo Kumar, seria preciso revolucioná-la em todas as suas esferas: econômica, política e cultural.¹⁵⁴ A crítica à modernidade apareceria no *Led Zeppelin IV* pelo seu lado antitecnológico em *When the levee breaks*, o que tem sentido na relação com a contracultura do Soho londrino. Afinal, a culpa pela destruição da casa do narrador é justamente devido à quebra de uma barragem.¹⁵⁵

Se continuar chovendo, a barragem se romperá
 Se continuar chovendo, a barragem se romperá
 Quando a barragem se romper, não terei onde ficar
 Vil e velha barragem me ensinou a chorar e lamentar
 Vil e velha barragem me ensinou a chorar e lamentar
 Ela tem o que é necessário para fazer um homem da montanha deixar seu lar [...].¹⁵⁶

¹⁵² CRISTELLI, Paulo. **J. R. R. Tolkien e a crítica à modernidade**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 102.

¹⁵³ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 102-105.

¹⁵⁴ MAYER, Helen. Total Revolution. **International Times**, London, v. 1, n. 36, 26 jul. 1968. p. 9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volune-1&issue=36&item=IT_1968-07-26_B-IT-Volune-1_Iss-36_009. Acesso em: 30 ago. 2018.

¹⁵⁵ *When the levee breaks*: “If it keeps on rainin’, levee’s going to break / If it keeps on rainin’, levee’s goin’ to break / When the levee breaks I’ll have no place to stay / Mean old levee taught me to weep and moan / Lord, mean old levee taught me to weep and moan / Got what it takes to make a mountain man leave his home / Oh well, oh well, oh well, oh well, ah, woo... // Don’t it make you feel bad / When you’re tryin’ to find your way home / You don’t know which way to go? / If you’re goin’ down South / They go no work to do / If you don’t know about Chicago // Cryin’ won’t help you / Prayin’ won’t do you no good / Now, cryin’ won’t help you / Prayin’ won’t do you no good / When the levee breaks / Mama, you got to move // All last night sat on the levee and moaned / All last night sat on the levee and moaned / Thinkin’ about my baby and my happy home / Goin’, goin’ to Chicago, goin’ to Chicago / Ah ah ah ah ah ah ah oh oh oh woo...” Em tradução livre: “Se continuar chovendo, a barragem se romperá / Se continuar chovendo, a barragem se romperá / Quando a barragem se romper, não terei onde ficar / Vil e velha barragem me ensinou a chorar e lamentar / Vil e velha barragem me ensinou a chorar e lamentar / Ela tem o que é necessário para fazer um homem da montanha deixar seu lar // Não lhe faz sentir-se mal / Quando você está tentando encontrar o seu caminho para casa? / Você não sabe qual caminho seguir? / Se você está indo para o sul / Eles não terão trabalho a fazer / Se você não conhece Chicago // Chorar não te ajudará. Rezar não te fará bem algum / Agora, chorar não te ajudará / Rezar não te fará bem algum / Quando a barragem romper / Mama, você terá que se mudar // Noite passada sentei na barragem e lamentei / Noite passada sentei na barragem e lamentei / Pensando na minha querida e no meu lar feliz / Indo, indo para Chicago, indo para Chicago / Ah ah ah ah ah ah ah oh oh oh woo...” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV: off the record**. London: Rittor Music, 1990. p. 90-103.

¹⁵⁶ No original: “If it keeps on rainin’ levee’s goin’ to break / If it keeps on rainin’, levee’s goin’ to break / When the levee breaks I’ll have no place to stay // Mean old levee taught me to weep and moan / Lord, mean old levee taught me to weep and moan / Got what it takes to make a mountain man leave his home [...]”.

Ao final de sua entrevista, por outro lado, Kumar afirmou que ele era favorável às tecnologias que beneficiavam o ser humano. Ao invés de colocar a espécie em segundo lugar e a tecnologia e o dinheiro em primeiro, a relação deveria ser invertida e isso aconteceria apenas com uma mudança no status quo, segundo o ativista político. Há dois exemplos que podemos citar do underground e que mostram essa visão positiva sobre a tecnologia: a manipulação da sonoridade do estúdio de gravação musical para criar o som estéreo e fazer arranjos criativos para o rock, como é o exemplo de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,¹⁵⁷ ou a defesa do *International Times* para que pesquisas científicas sobre o efeito das drogas no organismo fossem realizadas e as pessoas não corressem riscos de morte devido à overdose ou não sofressem com doenças que pudessem aparecer a médio e longo prazo.¹⁵⁸

Cabe ressaltar o que entendemos por tecnologia, pois, segundo Raymond Williams, essa palavra sofreu transformações ao longo da história. Seu significado remonta à Antiguidade Clássica greco-romana, quando significava “tratamento sistemático”. Todavia, pensar a ciência como algo relacionado à tecnologia é algo que surgiu no século XIX, no qual o “sentido especializado de CIÊNCIA [...] e *cientista* abriu caminho para uma conhecida distinção moderna entre conhecimento (*ciência*) e sua aplicação prática (**tecnologia**) dentro do campo selecionado.”¹⁵⁹ Talvez aqui também caiba o que Williams definiu como ciência no século XIX, pois foi na metade deste momento que “**Científico, método científico e verdade científica** especializaram-se para referir-se aos métodos bem-sucedidos das ciências naturais, principalmente da física, da química e da biologia”,¹⁶⁰ uma vez que em períodos anteriores ao século XIX, o termo poderia se relacionar ao conhecimento sobre teologia e diversos campos da arte e da metafísica. A aplicação dos conhecimentos racionais da física e da química que proporcionaram as construções de grandes edifícios modernos criticados por Tolkien, de uma barragem ou das máquinas de guerra, também possibilitaram o alargamento tecnológico para que fossem criados novas sonoridades e meios de expressão que permitissem ao artista experimentar.

¹⁵⁷ Cf. FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: uma colagem de sons e imagens. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 5, ano V, n. 1, p. 1-21, jan.-mar. 2008. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_2_Jose_Adriano_Fenerick.pdf. Acesso em: 02 fev. 2016.

¹⁵⁸ R.C.C. **International Times**, London, v. 1, n. 13, 19 maio 1967. p. 4. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-VOLUME-1&issue=13&item=IT_1967-05-19_B-IT-Volume-1_Iss-13_004. Acesso em: 23 ago. 2018.

¹⁵⁹ WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 392. Ressaltamos que todos os negritos, itálicos e destaques para determinadas expressões foram mantidos do original da obra de Williams.

¹⁶⁰ WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 81.

Todavia, a crise no quarto álbum aparece, do mesmo modo, quando escutamos as canções que falam sobre a natureza no *Led Zeppelin IV*, natureza esta que para Tolkien e os *freaks* deveria ser protegida e que levaria à salvação da humanidade em face dos usos da tecnologia que eles julgavam negativos.

Na obra de Tolkien, foram os ents, árvores que tinham características humanas, que destruíram Orthanc. Podemos pensar que foi a revolta da própria natureza contra a modernidade e a tecnologia.¹⁶¹ No romantismo do underground, se a tecnologia poderia ser negativa para determinados setores, a exaltação da natureza era vista de forma idealizada. Quando analisamos a letra da faixa *Fat Old Sun*, lançada em 1970 no álbum *Atom Heart Mother*, do Pink Floyd, notamos que sua visão sobre os aspectos da natureza é positiva, como no trecho a seguir:

Quando o bom e velho sol se põe no céu
Os pássaros ao entardecer do verão estão chamando
O domingo de verão e um ano
O som da música em meus ouvidos
Sinos distantes
A nova grama cortada cheira tão doce
Pelo rio de mãos dadas
Me enrole e me deite.¹⁶²

No quarto álbum do Led Zeppelin, como já afirmamos, essa percepção aparece de forma contrária. A natureza causa instabilidade e medo. Em *Going to California*,¹⁶³ “as montanhas e

¹⁶¹ TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis*: as duas torres. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 171-173.

¹⁶² No original: “When the fat old sun in the sky is falling / Summer evenin' birds are calling / Summer's thunder time of year / The sound of music in my ears / Distant bells, new mown grass / Smells so sweet / By the river holding hands / Roll me up and lay me down.”

¹⁶³ *Going to California*: “Spent my days with a woman unkind / Smoked my stuff and drank all my wine / Made up my mind to make a new start, / Going To California with an aching in my heart / Someone told me there's a girl out there / With love in her eyes and flowers in her hair // Took my chances on a big jet plane, / Never let them tell you that they're all the same, / The sea was red and the sky was grey / Wondered how tomorrow could ever follow today, / The mountains and the canyons started to tremble and shake / As the children of the sun began to awake / Watch out // Seems that the wrath of the Gods / Got a punch on the nose and it started to flow / I think I might be sinking / Throw me a line if I reach it in time / I'll meet you up there where the path / Runs straight and high // To find a queen without a king, / They say she plays guitar and cries and sings la la la / Side a white mare in the footsteps of dawn / Tryin' to find a woman who's never, never, never been born / Standing on a hill in my mountain of dreams / Telling myself it's not as hard, hard, hard as it seems.” Em tradução livre: “Passei os meus dias com uma mulher vulgar / Que fumou minhas coisas e bebeu todo o meu vinho / Tomei a decisão de fazer um novo começo / Indo à Califórnia com uma dor no coração / Alguém me disse que há uma garota por lá / Com amor em seus olhos e flores nos seus cabelos // Apostei minhas chances em um grande avião / Nunca deixe eles dizerem a você que todos eles são iguais / O mar era vermelho e o céu era cinza / Duvidei como amanhã poderia sempre seguir o hoje / As montanhas e os canyons começaram a tremer e chacoalhar / Como as crianças do sol começaram a acordar / Cuidado // Parece que a ira dos Deuses / Deu um soco no meu nariz e começou a escorrer / Eu acho que talvez estou doente / Jogue-me uma linha se eu alcançar a tempo / Eu encontrarei você lá em cima onde o caminho corre estreito e alto // Para achar uma rainha sem rei / Eles dizem que ela toca guitarra e canta la la la / Cavalegue numa égua branca nos passos do alvorecer / Tentando achar uma mulher que nunca, nunca, nunca nasceu / Ficando sobre uma colina em minha montanha de sonhos / Dizendo a mim mesmo que não é tão difícil, difícil, difícil como parece.” WARNER CHAPPEL MUSIC. *Led Zeppelin IV*: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 82-89.

os canyons começaram a tremer e chacoalhar”,¹⁶⁴ o que lembra um terremoto. Em *Four Sticks*,¹⁶⁵ é possível ouvir Robert Plant cantar:

E quando as corujas choram à noite
Oh, baby, baby, quando os pinhos começam a chorar
Baby, baby, baby, como você se sente?
Se os rios secarem, baby, como você se sentirá?¹⁶⁶

Mas, ao mostrar o lado negativo da natureza, do misticismo e da literatura fantástica que compuseram os lemas românticos do underground, o Led Zeppelin expressaria que este não seria capaz de emancipar. A utopia era colocada como impossível pela banda, pois tudo aquilo que em determinado momento soou como emancipação, no *Led Zeppelin IV* seria a distopia de que mudanças poderiam ocorrer a partir das crenças de setores freaks. Nesse sentido, as escolhas da banda em como apresentar os lemas do underground indicariam a impotência da mobilização destes frente aos desafios de sua época. No entanto, o álbum não é apenas sobre a crise do underground. Há uma possibilidade de emancipação, que se encontraria justamente na volta do passado.

¹⁶⁴ No original: “*The mountains and the canyons started to tremble and shake*”.

¹⁶⁵ *Four Sticks*: “*Oh, baby, it's cryin' time, oh, baby, I got to fly / Got to try to find a way, got to try to get away / 'Cause you know, I gotta get away from you, baby // Oh, baby, the river's red, oh, baby, in my head / There's a funny feelin' goin' on / I don't think I can hold out long // And when the owls cry in the night / Oh, baby, baby, when the pines begin to cry / Baby, baby, baby, how do you feel? / If the river run dry, baby, how would you feel? // Craze, baby, the rainbow's end / Mmm, baby, it's just a den for those who hide / A hide their love to depths of lies / And ruin dreams that we all knew so, babe // And when the owls cry in the night / Oh, baby, when the pines begin to cry / Oh, baby, baby, how do you feel? / If the river run dry, baby, how would you feel? / Baby, how would you feel?*” Há uma estrofe ao final de *Four Sticks* que não constava na partitura e quando ouvimos os áudios identificamos como: “*Oh, yeah, brave I endure / Woo, yeah, strong shields and lore / They can't hold the wrath of those who walk / In the boots of those who march / Baby, through the roads of time so long ago.*” Em nossa tradução livre, consideramos o trecho final que não consta na partitura para dar sentido à nossa interpretação: “*Oh, baby, é tempo de chorar / Oh, baby, eu tive que voar / Fui tentar achar um caminho / Fui tentar cair fora / Porque você sabe que eu tive que cair fora de você, baby // Oh, baby, o rio é vermelho / Ah, baby, dentro da minha cabeça / Há um sentimento divertido indo embora / Eu não acho que posso aguardar por muito tempo // E quando as corujas choram na noite / Oh, baby, baby, quando os pinhos começam a chorar / Oh, baby, baby, como você se sente? / Se os rios secarem, baby, como você se sentiria? // Loucura, baby, o arco-íris terminou / Oh, baby, isto é uma toca para aqueles que escondem / Que escondem o amor deles em profundidades de mentiras / E destroem sonhos que todos nós sabíamos, baby // E quando as corujas choram à noite / Oh, baby, quando os pinhos começam a chorar / Oh, baby, baby, como você se sente? / Se os rios secarem, baby, como você se sentiria? // Oh, yeah, valente eu aguento / Woo, yeah, escudos fortes e sabedoria / Eles não podem segurar a ira daqueles que caminham / Nas botas daqueles que marcham / Baby, através das ruas do tempo há muito tempo.*” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 69-81.

¹⁶⁶ No original: “*And when the owls cry in the night / Oh baby, baby when the pines begin to cry / Baby, baby, baby how do you feel? / If the river runs dry, baby, how would you feel?*”

2.2 *To bring the balance back*¹⁶⁷

A única forma de superar a crise, no *Led Zeppelin IV*, é com a possibilidade da volta do passado. Em *Four Sticks*, o final mostra que sempre haverá resistência frente a instabilidade narrada durante a faixa, pois a sensação que transmite é a de que a capacidade de fazer oposição às contradições sociais sempre existiu, como podemos notar no seguinte trecho:

Oh, yeah, valente eu aguento
Woo, yeah, escudos fortes e sabedoria
Eles não podem segurar a ira daqueles que caminham
Nas botas daqueles que marcham
Baby, através das ruas do tempo há muito tempo.¹⁶⁸

Essa visão de que havia uma resistência há muito tempo dá um sentido esperançoso ao álbum e parece coadunar com a que aparece também em *Battle of evermore*, em que as runas mágicas poderiam trazer o equilíbrio de volta. Algo apenas pode retornar quando já existiu. A magia que reencantaria o mundo poderia estar relacionada aos freaks do underground londrino que viviam a década de 1960. Ainda que o Led Zeppelin não tenha explicitado, há elementos na letra e na música, analisados no capítulo seguinte, que dão pistas de que a banda gostaria que o passado mencionado e trabalhado de forma “indireta” seria a própria contracultura do Soho. Em *Battle of evermore*, porém, a característica de volta ao passado é conflituosa, diferentemente de *Four Sticks*, e não se apresenta de maneira exclusivamente positiva, pois, ao mesmo tempo em que o mal é derrotado, a batalha é eterna, como o título indica. Sendo assim, a esperança aparece de forma divergente no álbum, pois, se por um lado, ninguém poderia segurar a ira daqueles que marcham e, portanto, haveria a possibilidade viva de suplantar o estado da sociedade; por outro, há resignação por entender que a batalha nunca acabaria e sempre aconteceria.

Essa sensação do mal reaparecer de forma cíclica e haver lutas eternas em que o bem duela é uma característica que Paulo Cristelli demonstrou que existe na obra de Tolkien a partir de uma fala de Gandalf em *O Senhor dos Anéis: o retorno do rei*:

Outros males existem que poderão vir; pois o próprio Sauron é apenas um servidor ou emissário. Todavia não é nossa função controlar todas as marés do mundo, mas sim fazer o que pudermos para socorrer os tempos que estamos inseridos, erradicando o

¹⁶⁷ Trecho da faixa *Battle of evermore* que significa, em tradução livre: “Para trazer o equilíbrio de volta”.

¹⁶⁸ No original: “Oh, yeah, brave I endure / Woo, yeah, strong shields and lore / They can't hold the wrath of those who walk / In the boots of those who march / Baby, through the roads of time so long ago.”

mal dos campos que conhecemos, para que aqueles que viverem depois tenham terra limpa para cultivar. Que tempo encontrarão não é nossa função determinar.¹⁶⁹

O historiador defendeu que Tolkien compreendeu que a guerra era justificada, afinal ela sempre serviria para banir o mal de tempos em tempos. Essa interpretação que Cristelli fez do escritor britânico é a mesma que permeia algumas faixas do *Led Zeppelin IV*: é possível ter o passado libertador de volta, ainda que seja passageiro, porque a disputa entre o bem e o mal nunca acaba. Portanto, não há o fim da crise, no caso de *Battle of evermore*, uma vez que ela aparece periodicamente. Isso dá uma característica de resignação frente os desafios que a sociedade impõe.

A esperança como possibilidade também aparece em *Stairway to heaven*,¹⁷⁰ pois a faixa sempre lembra ao ouvinte de que há dois caminhos possíveis para seguir. A mobilização das culturas celtas e egípcias apareceria para demonstrar tais alternativas: uma de evolução e outra de estagnação; ainda que isso causasse apreensão nas decisões que seriam tomadas pelo

¹⁶⁹ TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**: o retorno do rei. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 148.

¹⁷⁰ *Stairway to heaven*: “There’s a lady who’s sure all that glitters is gold / And she’s buying a stairway to heaven / When she gets there she knows, if the stores are all closed / With a word she can get what she came for // And she’s buying a stairway to heaven // There’s a sign on the wall / but she wants to be sure / ‘Cause you know, sometimes words have two meanings / In the tree by the brook / There’s a songbird who sings / Sometimes all of our thoughts are misgiven // It makes me wonder / It makes me wonder // There’s a feeling I get when I look to the West / And my spirit is crying for leaving / In my thoughts I have seen rings of smoke through the trees / And the voices of those who stand looking // It makes me wonder / It makes me wonder / And it’s whispered that soon / If we all call the tune / Then the piper will lead us to reason / And a new day will dawn for those who stand long / And the forests will echo with laughter // If there’s a bustle in your hedgerow / Don’t be alarmed now / It’s just a Spring clean for the May queen / Yes, there are two paths you can go by / But in the long run / There’s still time to change the road you’re on // And it makes me wonder // Your head is humming and it won’t go / In case you don’t know / The piper’s calling you to join him / Dear lady, can you hear the wind blow / And did you know / Your stairway lies on the whispering wind // And as we wind on down the road / Our shadows taller than our souls / There walks a lady we all know / Who shines white light and wants to show / How everything still turns to gold / And if you listen very hard / The tune will come to you, at last / When all are one and one is all / To be a rock and not to roll // And she’s buying a stairway to heaven.” Em tradução livre: “Há uma dama que tem certeza que tudo que brilha é ouro / E ela está comprando uma escada para o céu / Quando ela chegar, ela sabe que se as portas estão todas fechadas / Com uma palavra ela pode alcançar o que ela foi buscar / Oh Oh Oh Oh Oh Oh / E ela está comprando uma escada para o céu / Há um sinal na parede / Mas ela espera ter certeza / Por que você sabe que às vezes as palavras têm dois significados / Em uma árvore pelo riacho / Há um pássaro que canta / Às vezes nossos pensamentos estão apreensivos // Oh, isso me deixa maravilhado / Oh, isso me deixa maravilhado // Há um sentimento que eu tenho quando eu olho para o oeste / E meu espírito está chorando pela partida / Em meus pensamentos eu tenho visto anéis de fumaça através das árvores / E as vozes daqueles que ficam olhando / Oh, isso me deixa maravilhado / Oh, isso me deixa maravilhado // E ele sussurrou que logo / Se todos nós cantarmos a cantiga / Então o flautista nos guiará para a razão / E um novo dia amanhecerá para aqueles que resistirem muito / E as florestas ecoarão com risos // Se há um alvoroço na sua cerca / Não fique alarmado agora / É apenas uma limpeza da primavera para a rainha de Maio / Sim, há dois caminhos que você pode ir / Mas no longo caminho / Há ainda tempo para mudar a estrada em que você está / E isto me deixa maravilhado // Sua cabeça está sussurrando e ela não irá / No caso de você não saber / O flautista está chamando você para se juntar a ele / Querida senhora, você pode ouvir o vento soprar? / E você sabia / Sua escada jaz no vento sussurrante // E enquanto caminhamos pela estrada / Nossas sombras são mais altas que nossas almas / Lá caminha uma senhora que todos nós conhecemos / Que brilha luz branca e quer mostrar / Como tudo ainda se torna ouro / E se você escutar bem / A cantiga chegará até você, por fim / Quando todos são um e um é todos / Para ser pedra e não rolar.” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 44-56.

personagem que narra a canção, a estabilidade seria uma perspectiva. No início da letra da faixa, Robert Plant mobilizou conhecimento sobre a crença acerca da morte no Egito Antigo para expressar essa dupla característica:

Há uma dama que tem certeza que tudo que brilha é ouro
 E ela está comprando uma escada para o céu
 Quando ela chegar, ela sabe que, se todas as portas estiverem fechadas
 Com uma palavra ela pode alcançar o que foi buscar
 Oh oh oh oh oh
 E ela está comprando uma escada para o céu
 Há um sinal na parede
 Mas ela espera ter certeza
 Porque você sabe que às vezes as palavras têm dois significados¹⁷¹

Nas crenças egípcias, as “palavras de poder” serviriam para que o falecido tivesse ajuda para progredir durante sua jornada no Amenti, uma espécie de mundo dos mortos, como explicou Lewis Spence:

O “Livro dos Mortos” contém muitas “palavras de poder”, cuja intenção seria auxiliar na jornada dos mortos ao submundo de Amenti. Acreditava-se que todos os seres sobrenaturais, bons ou maus, possuíam nomes escondidos, os quais, se um homem soubesse, poderia obrigá-los a fazer sua vontade. De fato, o nome era tão parte do homem quanto o seu corpo ou alma. Aquele que viaja através de Amenti deve não apenas dizer aos bons deuses seus nomes, como provar que sabia os nomes de um número de objetos supostamente inanimados no pavoroso Hades egípcio, caso quisesse obter qualquer progresso.¹⁷²

Stairway to heaven mostra, a todo momento, que há um caminho correto que pode ser alcançado e há uma esperança para a superação da estagnação. Todavia, o final da faixa é que nos chamou atenção; vejamos seu trecho final:

E enquanto caminhamos pela estrada
 Nossas sombras são mais altas que nossas almas
 Lá caminha uma senhora que todos nós conhecemos
 Que brilha luz branca e quer mostrar
 Como tudo ainda se torna ouro
 E se você escutar bem
 A cantiga chegará até você, por fim

¹⁷¹ No original: “*There’s a lady who’s sure all that glitters is gold / And she’s buying a stairway to heaven / When she gets there she knows, if the stores are all closed / with a word she can get what she came for / [...] There’s a sign on the wall / But she wants to be sure / ‘Cause you know, sometimes words have two meanings.*”

¹⁷² No original: “*The book of the dead (q.v.) contain many such ‘words of power’ and these were intended to assist the journey of the dead in the underworld of Amenti. It was believed that all supernatural beings, good and evil, possessed hidden names, which if a man knew, he could compel them to do his will. The name, indeed, was as much part of a man as his body or soul. The traveller through Amenti must tell not only the divine gods their names, but must prove that he knew the names of a number of the supposedly inanimate objects in the dreary Egyptian Hades, if he desired to make any progress.*” SPENCE, Lewis. **An encyclopedia occultism**. New York: Dodd, Mead & Company, 1920. p. 135.

Quando todos são um e um é todos
Para ser pedra e não rolar.¹⁷³

Segundo Lewis Spence, os celtas acreditavam que, no mundo, era possível transformar o ser humano em ave ou pedra através dos encantamentos dos bardos, porque havia uma energia comum a todos.¹⁷⁴ Talvez a parte final de *Stairway to heaven* queira mostrar que tudo no mundo está interligado, e que crises e estabilidades são compartilhadas, mas, para superar os momentos de incertezas, é preciso ouvir o caminho que a “senhora” está apontando, uma vez que ela, um ser encantado, é quem pode salvar a humanidade. O Led Zeppelin aponta para uma saída da crise, nesse sentido, porém, ela se encontraria justamente em algo espiritual, como muitos membros do underground acreditavam. Nesse sentido, a volta para o metafísico é algo que nos remete à utopia de um setor da contracultura londrina que estava em crise. Afinal, se encontrássemos o ser mágico, a senhora que brilha luz branca, estaríamos estáveis, ou seja, seríamos pedra e não rolaríamos. Podemos dizer que, neste momento, há um conflito no álbum, pois ao mesmo tempo em que o Led Zeppelin inverteu aspectos românticos dos freaks ao abordar o metafísico como negativo, acreditou que a volta aos seres encantados, como os anjos de Avalon, de *Battle of evermore*, ajudaria na superação do mal. No entanto, neste capítulo estamos analisando apenas as temáticas das faixas. Esse conflito pode desaparecer quando analisarmos a musicalidade das faixas no próximo capítulo, pois, como defendemos em nossa introdução, a sonoridade da faixa é que dá sentido à letra.

Ainda que o Led Zeppelin mostre a crise e o desejo de volta do passado para a superação desta, ao inverter e modificar aspectos que davam sentido à utopia do underground, sem precisar fazer um discurso na “superfície”, nós percebemos outra técnica artística que o Led Zeppelin mobilizou para mostrar esses dois aspectos: a alegoria. No tópico seguinte, exploramos esse caminho diferente para refletir sobre como essas duas temáticas estão presentes no álbum.

2.3 Alegorias da crise e do passado

O *Led Zeppelin IV* está repleto de alegorias, que seria um

[...] discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se à outra – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o

¹⁷³ No original: “And as we Wind on down the Road / Our shadows taller than our souls / There walks a lady we all know / Who shines white light and wants to show / How everything turns to gold / and if you listen very hard / The tune come to you, at last / When all are one and one is all / To be a rock and not to roll.”

¹⁷⁴ SPENCE, Lewis. *An encyclopedia occultism*. New York: Dodd, Mead & Company, 1920. p. 59.

primeiro discurso concretiza ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional [...].¹⁷⁵

Se voltarmos à canção *Battle of evermore*, a luta do bem contra o mal sempre aparece de forma alegórica, como no final da faixa, em que o dragão simbolizaria o lado ruim e o brilho oriental seria aquilo que supera o mal. Essas alegorias são mais perceptíveis no álbum. Porém, queremos mostrar, em primeiro lugar, como o Led Zeppelin abordou a crise de forma alegórica ao materializá-la em um relacionamento entre homem e mulher no quarto álbum, principalmente porque essa perspectiva possui semelhanças tanto em *Black Dog* quanto em *Going to California*.

Várias interpretações foram feitas acerca do que seria o “cachorro preto”, título da primeira faixa do álbum. Durante os anos 1970, críticos e até mesmo músicos sabiam do interesse de Jimmy Page pelo ocultismo e questionaram, quando o álbum foi lançado, se o “cachorro preto” não teria relação com religiões não cristãs. Arthur Lee, compositor e guitarrista da banda Love, por exemplo, compôs *White Dog* para fazer oposição às mensagens subliminares ocultistas que acreditava existir na música do Led Zeppelin. Devido à proximidade de Jimmy Page com a obra de Aleister Crowley, alguns afirmaram que o protetor do eremita, que está presente na capa do álbum, seria Cérbero, o cão mitológico de três cabeças. Em outras culturas, como na mitologia grega, Cérbero seria um cachorro monstruoso que normalmente possuía três cabeças, calda de dragão e lombo eriçado com cabeças de serpes e cuja função na religião grega era guardar as portas do Tártaro, uma espécie de inferno grego. Ele permitia a entrada das almas no local e não deixava que saíssem a mando de seu amo, Hades.¹⁷⁶ Provavelmente, essas ligações com a mitologia levaram esses estudiosos e músicos a entender que *Black Dog* tivesse ligações com as possíveis crenças de Jimmy Page. O jornalista Erik Davis, autor de um livro sobre o *Led Zeppelin IV*, por exemplo, concordou com a afirmativa de que o cão retratado no título da música estaria relacionado à mitologia ou a práticas religiosas.¹⁷⁷

Todavia, se analisarmos essas suposições sobre *Black Dog*, elas se referem às composições da banda de uma forma descolada do underground do qual o Led Zeppelin emergiu. Não há relações com a utopia ou a perda delas, o que acabaria por esvaziar o sentido político tanto das crenças mitológicas da contracultura, que se desenvolveram no Soho, quanto

¹⁷⁵ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 14.

¹⁷⁶ CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986. p. 274.

¹⁷⁷ DAVIS, Erik. **Led Zeppelin IV**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 88.

da arte que está no álbum. Pois ao analisar a letra de *Black Dog*, percebemos que há outro sentido a ser explorado.

Os membros do Led Zeppelin, de forma completamente diferente, explicaram que, enquanto faziam as composições e algumas gravações no antigo asilo Headley Grange, um cachorro preto que perambulava pelo local saía à noite e chegava cansado no período da manhã. A banda começou a achar que ele copulava durante a madrugada. Por conseguinte, a letra tem íntima relação com sexo, uma provável brincadeira com as saídas noturnas do cachorro.¹⁷⁸ Pelo fato da letra também abordar a temática sexual, adotamos a seguinte linha de interpretação com base no depoimento dos membros do Led Zeppelin.

*Black Dog*¹⁷⁹ conta a história de um homem que tinha relações sexuais com uma mulher e buscava prazer nesse vínculo, como podemos notar na primeira estrofe da faixa:

Hey, Hey, mama diga como você se mexe
 Fará você dançar, fará você suar
 Oh, oh, criança, o jeito que você mexe essa coisa
 Fará você queimar, Fará você arder
 Hey, Hey, baby, quando você caminha daquele jeito

¹⁷⁸ WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 282-283.

¹⁷⁹ *Black Dog*: “Hey, hey, mama said the way you move / Gonna make you sweat, gonna make you groove / Oh, oh, child, way you shake that thing / Gonna make you burn, gonna make you sting / Hey, hey, baby, when you walk that way / Watch your honey drip / Can't keep away // Oh yeah, oh yeah, oh, oh, oh / Oh yeah, oh yeah, oh, oh, oh // I gotta roll, can't stand still / Got a flaming heart, can't get my fill / Eyes that shine, burning red / Dreams of you all through my head / Ah ah ah ah ah ah ah Ah ah ah ah ah // Hey baby, oh baby, pretty baby / la la la la la la la / Hey baby, oh baby, pretty baby / la la la la la la la // Didn't take too long 'fore I found out / What people mean by down and out / Spent my money, took my car / Started tellin' her friend she wants to be a star / I don't know, but I've been told / A big-legged woman ain't got no soul // All I ask for, all I pray / Steady rollin' woman gonna come my way / Need a woman gonna hold my hand / And tell me no lies, make me a happy man / Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah // Hey baby, pretty baby, oh baby / Hey baby, pretty baby, oh baby / Hey baby, pretty baby, oh baby.” Em *Black Dog*, gostaríamos de chamar atenção para algumas diferenças que percebemos no áudio do *Led Zeppelin IV* em relação à partitura da Warner. No trecho em que Robert Plant cantou “Hey baby, oh baby, pretty baby / la la la la la la la la / Hey baby, oh baby, pretty baby / la la la la la la la”, entendemos pela audição do álbum: “Hey baby, oh baby, pretty baby / darlin' makes 'em do it now / Hey baby, oh baby, pretty baby / move like you're doing now”; no verso em que está escrito na partitura “Started tellin' her friend she wants to be a star”, entendemos “Started tellin' her friends she gonna be a star” e no verso “And tell me no lies, make me a happy man”, compreendemos “Won't tell me no lies, make me a happy man”. Sendo assim, nossa tradução, assim como fizemos em *Four Sticks*, foi feita com base no áudio do *Led Zeppelin IV* e não da partitura da Warner Chappel Music. Em tradução livre: “Hey, hey, mama / me diga como você se mexe / Fará você dançar, fará você suar / Oh, oh, criança, o jeito que você mexe essa coisa / Fará você queimar, fará você arder / Hey, hey, baby, quando você caminha daquele jeito / Assisto teu mel escorregar / Eu não posso me afastar // Oh yeah, oh yeah, oh, oh, oh / Oh yeah, oh yeah, oh, oh, oh // Eu irei rolar, eu não posso ficar imóvel / Eu pegarei fogo no coração, não pode me dar satisfação / Olhos que brilham, queimam em vermelho / Sonhos com você por toda a minha cabeça // Hey baby, oh baby, linda baby / querida faz com que eles façam isso agora / Hey baby, oh baby, linda baby / Mexa-se como você está fazendo agora // Não demorou muito antes que eu descobrisse / O que as pessoas entendiam por queda e gasto / Gastou meu dinheiro, pegou meu carro / Começou a falar às tuas amigas que ela será uma estrela / Eu não sei, mas eu disse, / Uma *big legged woman* não tem alma / Oh yeah, oh yeah / ah, ah, ah / oh yeah, oh yeah / ah, ah, ah / Tudo o que eu peço quando eu rezo / Que uma mulher estável apareça em meu caminho / Eu preciso de uma mulher que segurará a minha mão / Não me contará mentiras e me fará um homem feliz.” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 2-17.

Assisto teu mel escorrer, eu não posso me afastar.¹⁸⁰

Até este primeiro momento, a visão sobre sexo na composição do Led Zeppelin estaria em conexão com a do underground londrino. No mês de outubro de 1967, o *International Times* publicou uma matéria intitulada “Quão bons estão teus orgasmos?”¹⁸¹ O texto afirmava que os indivíduos não deveriam ter barreiras sociais ou religiosas para chegar ao orgasmo sexual, pois a Nova Era seria um período intuitivo e tanto mulheres quanto homens deveriam se libertar de quaisquer entraves sociais. Além disso, inferia que ambos os sexos estavam em relação de igualdade, pois possuíam energias vindas do Sol.¹⁸² Para a contracultura do underground londrino, o sexo seria parte integrante da mudança social, uma vez que as relações sexuais conservadoras, ou que tinham o prazer castrado pelas regras do establishment, serviriam para a manutenção da opressão imposta pelo status quo, como ficou caracterizado em um artigo escrito por Barry Miles para o jornal *International Times* em agosto de 1968:

Sociedade e civilização como nós sabemos sobre elas hoje são baseadas completamente nos princípios da repressão sexual e de outras energias. Uma das muitas facetas desta civilização é a guerra. Não há tal coisa como uma “guerra contra a civilização”, a guerra é uma parte integral da civilização, assim como a supressão sexual e a repressão mantém a civilização (assim indiretamente causando guerras – homens velhos mandando homens jovens para a sua morte).¹⁸³

No entanto, a letra de *Black Dog* conta que o narrador da faixa foi roubado pela mulher e deixa claro que ela só queria prazer. A partir desse momento, a visão do homem sobre a parceira se modificou, como podemos perceber neste trecho:

Não demorou muito, antes que eu descobrisse
O que as pessoas entendiam por queda e gasto
Gastou meu dinheiro, pegou meu carro
Começou a falar às tuas amigas, que ela será uma estrela
Eu não sei, mas eu tinha dito

¹⁸⁰ No original: “Hey, hey, mama, said the way you move / Gonna make sweat, gonna make you groove / Oh, oh, child, way shake that thing / Gonna make you burn, gonna make you sting / Hey, hey, baby, when you walk that you / Watch your honey drip / Can’t keep away.”

¹⁸¹ No original: “How good are your orgasms?”.

¹⁸² GARDNER, Richard. How good are your orgasms? Magical love making. *International Times*, London, v. 1, n. 20, 27 out. 1967. p. 3. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=20&item=IT_1967-10-27_B-IT-Vol-1-Iss-20_003. Acesso em: 3 ago. 2018.

¹⁸³ No original: “Society and civilisation as we know them today are based completely on the principle of repression of sexual and other energies. One of the many facets of this ‘civilization’ is war. There is no such thing as a ‘war against civilization’, war is an integral part of civilization, just as sexual suppression and repression are in integral part of maintaining the civilization, (thus indirectly cause wars – old men sending young men to their death).” MILES, Barry. The phragmented philosophy. *International Times*, London, v. 1, n. 38, 23 ago. 1968. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=38&item=IT_1968-08-23_B-IT-Vol-1-Iss-38_012. Acesso em: 30 ago. 2018.

Uma *big legged woman*¹⁸⁴ não tem alma¹⁸⁵

Big legged woman é uma expressão tradicional do blues, que significa dizer que a mulher tem pernas grossas e é bonita a ponto de deixar o homem com vontade de ter relações sexuais. Há diversas músicas de bluesmen com esse nome e que possuem conotações semelhantes, como é possível identificar em uma das composições de Freddie King:

Assim como a videira gira em torno do toco
 Você é minha, me chame de torrão de açúcar
 Porque você é uma mulher de pernas grossas
 Com um short curto e minissaia
 Prometa-me querida,
 Você nunca vai me fazer sentir como um lixo.¹⁸⁶

O que ouvimos no trecho de *Black Dog* é a negação da mulher bonita, que busca prazer. Essa mulher não é aquela que o narrador deseja; ao contrário, ele termina a faixa dizendo que gostaria de uma mulher que o segurasse pela mão e o fizesse feliz:

Tudo o que eu peço quando eu rezo
 Que uma mulher estável apareça em meu caminho
 Preciso de uma mulher que segurará a minha mão
 Não me contará mentiras, me fará um homem feliz.¹⁸⁷

Se pensarmos na idealização do “amor livre” do underground, o Led Zeppelin a inverteu. No entanto, podemos fazer a leitura pela proposta que apresentamos neste tópico: encarar a *big legged woman*, do início de *Black Dog*, como uma alegoria para a instabilidade, ou seja, a crise, enquanto existe a busca de superação desse momento através da estabilidade.

Essa mesma visão se repetiria em *Going to California*, na primeira estrofe:

Passei meus dias com uma mulher indecente
 Que fumou minhas coisas e bebeu todo o meu vinho
 Tomei minha decisão de fazer um novo começo
 Indo para a Califórnia com uma dor no coração
 Alguém me disse que há uma garota por lá

¹⁸⁴ Mantivemos no original por ser tratar de uma expressão do blues sem traduções para o português.

¹⁸⁵ No original: “*Didn’t take too long before I found out / What people mean by down and out / Spent my money, took my car / Started tellin’ her friends she gonna be a star / I don’t know, but I’ve been told / A big legged woman ain’t get no soul.*”

¹⁸⁶ No original: “*Just like the vine, goes around the stump / you are mine, call me sugar lump / cause you’re a big-legged woman / with a short short miniskirt / Promise me darling / you’ll never make me feel like dirt.*”

¹⁸⁷ No original: “*All I ask for when I pray / Steady rollin’ woman gonna come my way / Need a woman gonna hold my hand / Won’t tell me no lies, make me a happy man.*”

Com amor em seus olhos e flores em seus cabelos.¹⁸⁸

Algumas mulheres hippies usavam flores nos cabelos e a Califórnia foi o principal local de florescimento dessa contracultura.¹⁸⁹ Portanto, quando o Led Zeppelin apresentou essa letra, estaria pensando nesses aspectos. Todavia, o momento histórico da Califórnia hippie também era de crise. Logo, a idealização presente na faixa não faria sentido para o momento. Nesse período da história, muitos adeptos da cultura de Haight-Ashbury se mudaram do distrito para viver a vida em ambientes rurais, em um movimento que foi chamado de *Back to the Land Movement* [Movimento de volta à terra]. No final da década de 1960 e início da de 1970, havia alguns músicos americanos que negavam a psicodelia dos anos sessenta. Bob Dylan compôs seu álbum de country rock, *Nashville Skyline*, enquanto Crosby, Stills, Nash and Young compuseram *Teach your children well*, que está no álbum *Déjà Vu*, para fazer oposição aos valores pregados pela juventude de Haight-Ashbury.¹⁹⁰ E talvez, por isso, essa seja uma das faixas mais pessimistas do *Led Zeppelin IV*, pois a conclusão a que chega é que a mulher estável nunca nasceu. Se entendermos a estrofe a partir da alegoria, percebemos que a estabilidade jamais existiu, ou seja, na interpretação de *Going to California*, nem o passado e nem o “hippismo” californiano seriam suficientes para superar a crise, como podemos notar:

Para achar uma rainha sem um rei
Eles dizem que ela toca guitarra, chora e canta “la la la”
Cavalgue numa égua branca nos passos do alvorecer
Tentando achar uma mulher que nunca, nunca, nunca nasceu
Ficando sobre uma colina em minha montanha de sonhos
Dizendo a mim mesmo que não é tão difícil, difícil, difícil como parece.¹⁹¹

Essa faixa específica também estabeleceu outro diálogo com sua época a partir da sua alegoria que mostrou que a estabilidade era impossível. Ao ser perguntado sobre *Going to California*, Robert Plant disse que “Quando você se apaixona por Joni Mitchell você realmente precisa escrever a respeito agora e sempre.”¹⁹² Em seu primeiro álbum, *Song to a Seagull*, a primeira faixa de Mitchell se chamava *I had a King*, que narra a história de uma rainha que

¹⁸⁸ No original: “*Spent my days with a woman unkind / Smoked my stuff and drank all my wine / Made up my mind to make a new start / Going to California with an aching in my heart / Someone told me there’s a girl out there / with love in her eyes and flowers in her hair.*”

¹⁸⁹ FENERICK, José Adriano. Rock e Vanguarda nos anos 60: uma dialética possível. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018. p. 42.

¹⁹⁰ PERONE, James. **Music of the counterculture era**. Connecticut: Greenwood Press, 2004. p. 146.

¹⁹¹ No original: “*To find a queen without a king / They say she plays guitar and cries and sings La la la la / Side a white mare in the footsteps of dawn / Tryin’ to find a woman who’s never, never, never been born / Standing on a hill in my mountain of dreams, / Telling myself it’s not as hard, hard, hard as it seems.*”

¹⁹² PLANT, Robert apud WALL, Mick. **Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra**. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 256.

abandonou seu rei e jamais poderia voltar para ele, pois a narradora via seu relacionamento como desgastado. Logo, provavelmente, o trecho que diz “Para achar uma rainha sem um rei / Eles dizem que ela toca guitarra, chora e canta ‘la la la la’” seria uma referência à cantora.

Joni Mitchell foi uma artista de folk rock dos anos de 1970, período em que esse gênero se tornou um meio para celebrar o individualismo e a melancolia, o que seria notado em seus álbuns como *The ladies of the Canyon* e *Blue*.¹⁹³ Algumas vezes, Mitchell demonstrou melancolia em relação à contracultura hippie da Califórnia, a exemplo da música *Woodstock*.¹⁹⁴ A idealização da cantora em relação ao mundo do qual sentia saudades talvez tenha atingido o ápice em uma faixa de *Blue*, chamada *California*, lançado um pouco antes do *Led Zeppelin IV*. Enquanto o sonho havia acabado para John Lennon, Robert Plant e Jimmy Page, para Mitchell o sonho ainda existia, como podemos perceber:

Sentada num parque em Paris, na França
Lendo o jornal e pelo jeito tudo vai mal
Ninguém dá uma chance à paz
Isso foi só um sonho de alguns de nós
Ainda há muita terra para se ver
Mas eu não pretendo ficar por aqui
Aqui é frio e antigo e tradicional demais.

Ah, mas a Califórnia
Califórnia, estou voltando para casa
Vou ver o pessoal que gosto
Posso até beijar um tira lá no sunset
Califórnia, estou voltando para casa¹⁹⁵

Enquanto que, para a cantora folk, a Califórnia liberta, para o Led Zeppelin era o local para encontrar a crise, pois a mulher nunca nasceu. Não conseguimos estabelecer relações de diálogo direto entre os artistas, pois o *Led Zeppelin IV* foi lançado no início de 1971, já que problemas de mixagem adiaram seu lançamento para novembro daquele ano, e *Going to California* foi tocada em shows da banda antes que o álbum estivesse nas lojas.¹⁹⁶ *California* foi lançada como faixa de *Blue*, em junho daquele ano. Porém, as visões acerca da sociedade são diferentes, o que talvez seja dado pela concepção musical conflituosa de ambos, como apresentado no próximo capítulo.

¹⁹³ MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock: 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 482.

¹⁹⁴ Ibid., p. 254-255.

¹⁹⁵ No original: “Sitting in a park in Paris, France / Reading the news and it sure looks bad / They won't give peace a chance / That was just a dream some of us had / Still a lot of lands to see / But I wouldn't want to stay here / It's too old and cold and settled in its ways here / Oh, but California / California I'm coming home / I'm going to see the folks I dig / I'll even kiss a Sunset pig / California I'm coming home.”

¹⁹⁶ GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 180.

Antes de adentrarmos a relação entre alegoria e a vontade da volta do passado para a superação da crise, chamamos a atenção para outro problema inerente ao underground londrino e que outros autores mostraram existir em diferentes setores da contracultura e em nível mundial: em um plano idealizado, defendia-se a liberdade sexual da mulher, porém, na prática, o machismo foi persistente na contracultura. Em seu artigo “*She’s leaving home*: o processo de feminilização nas canções dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura”, a historiadora Vanessa Pironato Milani argumentou que o fortalecimento do feminismo e o crescimento da contracultura durante os anos de 1960 permitiram que o rock passasse por um processo de feminilização. Isso significou que não apenas compositoras e musicistas, mas compositores e músicos, como os Beatles, assumiram posturas que não abordaram a mulher como submissa ao homem. Se em um primeiro momento, o quarteto de Liverpool, quando ainda era uma banda de rock and roll, compôs canções como *She’s a woman*, na qual a mulher era servil e cordial ao homem; em um segundo, quando psicodélicos, os fabfour compuseram *She’s leaving home*, que conta a história de uma mulher que saiu de casa em busca de “diversão” com um rapaz da concessionária.¹⁹⁷ Nesta etapa da carreira dos Beatles, a mulher ganharia um papel ativo frente aos relacionamentos afetivos e não seria apenas alguém para fazer a vontade dos homens.

Contudo, o machismo sempre foi presente no rock, ainda que existisse um processo de feminilização. A abordagem de Jimi Hendrix sobre esse assunto, por exemplo, encontra-se em *Hey Joe*, canção sobre um companheiro que assassinou a mulher que olhou para outro homem, como podemos observar:

Ei Joe, aonde você está indo com essa arma na mão?
 Ei Joe, eu perguntei aonde você está indo com essa arma na mão
 Eu estou indo atirar na minha mulher
 Você sabe que eu a peguei paquerando com outro homem.¹⁹⁸

Segundo Barry Miles, as mulheres hippies eram quase sempre abandonadas por seus companheiros quando grávidas e cuidavam sozinhas de seus filhos. Tanto na Soho quanto em Haight-Ashbury, elas possuíam uma posição inferior na sociedade, como cuidar da casa e dos filhos enquanto os homens buscavam diversão, como ir a shows de rock.¹⁹⁹ Como Miles teria dito em 1971:

¹⁹⁷ Cf. MILANI, Vanessa Pironato. *She’s leaving home*: o processo de feminilização na canção dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018. p. 55-81.

¹⁹⁸ No original: “*Hey Joe, where you goin' with that gun of yours? / Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand, oh / I'm goin' down to shoot my old lady / You know I caught her messin' 'round with another man.*”

¹⁹⁹ MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2004. p. 13.

O movimento, a revolução, o underground, a subcultura ou o que quer que seja, simplesmente reproduziu todas as atitudes patriarcais autoritárias em relação às mulheres que existem na sociedade burguesa “reta”. Considerando que o movimento é supostamente dedicado à libertação de todas as pessoas, à criação de uma sociedade com igualdade para todos e ao desmantelamento de todas as estruturas autoritárias, só se pode desesperar do autoritarismo exibido pelo próprio movimento na objetificação dessas pessoas [...] a cultura do rock desenvolveu sua própria doença: “The Chick Groupie Consciousness”. A desumanização de mulheres considerando-as como objetos sexuais e donas de casa.²⁰⁰

Em nossa dissertação, não ignoramos o fato da existência do machismo no rock ou que ele possa existir em canções do Led Zeppelin. Se encararmos *Black Dog* como uma faixa isolada do álbum, teríamos a sensação de que o narrador deixou de querer uma mulher livre para preferir uma pessoa que fosse submissa às suas vontades, que segurasse as suas mãos e o fizesse feliz, o que reproduziria a lógica patriarcal e machista que foi rompida pelos Beatles em sua fase freak. Contudo, se levarmos *Going to California* ao pé da letra, teríamos a sensação de que não havia machismo no Led Zeppelin, uma vez que a mulher submissa nunca nasceu. Além dessa proposta colocar o álbum em um conflito que não seguiria a temática principal de crise e de vontade de volta ao passado, ela poderia negar a possibilidade de o Led Zeppelin ter composto letras machistas. Por isso, escolhemos tratar o relacionamento entre homem e mulher como alegoria para crise e busca de estabilidade. Feitas essas importantes considerações, podemos avançar para mostrar como a vontade que o passado volte aparece em *Led Zeppelin IV*.

O passado também se apresenta de forma alegórica em alguns momentos no álbum. Talvez o mais expressivo tenha acontecido em *Rock and Roll*.²⁰¹ No início da parte cantada, podemos ouvir: ‘Faz muito tempo que eu arrasava / Faz muito tempo desde que eu fiz o

²⁰⁰ MILES, Barry apud MILANI, Vanessa Pironato. *She's leaving home*: o processo de feminilização na canção dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018. p. 64.

²⁰¹ *Rock and Roll*: “It's been a long time since I rock and rolled / It's been a long time since I did the Stroll / Oh let me get it back let me get it back / Let me get it back baby where I come from / It's been a long time been a long time / Been a long lonely lonely lonely lonely lonely time // Yes, it has // It's been a long time since the book of love / I can't count the tears of a life with no love / Carry me back carry me back / Carry me back, baby, where I come from / It's been a long time, been a long time / Been a long lonely, lonely, lonely, lonely, lonely time // Seems so long since we walked in the moonlight / Making vows that just can't work right / Open your arms, opens your arms / Open your arms, baby, let my love come running in / It's been a long time, been a long time / Been a long lonely, lonely, lonely, lonely, lonely time.” Em tradução livre: “Faz muito tempo desde que eu arrasava / Faz muito tempo desde que eu fiz o *stroll* / Faça eu voltar, faça eu voltar / faça eu voltar, baby, de onde eu vim / Faz muito tempo, faz muito tempo / faz um longo solitário / solitário, solitário, solitário / solitário tempo // Sim, faz // Faz muito tempo desde *the book of love* / Eu não posso contar as lágrimas de uma vida sem amor / Carregue-me de volta, carregue-me de volta / Carregue-me de volta, baby, de onde eu vim / Faz muito tempo, faz muito tempo / faz um longo solitário / solitário, solitário, solitário / solitário tempo / Parece que há tanto tempo desde *walking in the moonlight* / Fazendo promessas que não funcionaram direito / Abra seus braços, abra seus braços / abra seus braços, baby, deixe meu amor entrar depressa / Faz muito tempo, faz um longo solitário / solitário, solitário, solitário / solitário tempo.” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 18-33.

stroll”,²⁰² que não foi traduzido por ser uma referência à canção de uma banda de rock and roll chamada The Diamonds,²⁰³ que fez a música em 1957 para se referir a uma dança advinda do gênero musical predecessor ao rock, como observamos a seguir:

Venha, vamos dançar *stroll*
Stroll atravessando o chão
 Venha, vamos dançar *stro-oh-oh-ol*
Stroll atravessando o chão
 Agora, vire-se, baby
 Vamos dançar *stroll* mais uma vez²⁰⁴

A primeira estrofe de *Rock and Roll* continua com o narrador pedindo para trazer o *stroll* de volta e mostra como essa dança estava no passado:

Deixe-me levá-lo de volta, deixe-me levá-lo de volta
 Deixe-me levá-lo de volta, baby, de onde eu vim
 Faz muito tempo, faz muito tempo
 Faz um longo solitário
 Solitário, solitário, solitário
 Solitário tempo.²⁰⁵

Nas duas estrofes seguintes da faixa, a dança dos The Diamonds foi substituída pelas expressões *the book of love* e *walking in the moonlight*, que são títulos de faixas dos Monotones e dos The Drifters, respectivamente, duas bandas de doo-wop, gênero musical também da década de 1950 e ligado à juventude que ouvia rock and roll. Em ambos os casos, os gêneros também querem sair do passado e voltar ao presente. A faixa do Led Zeppelin indica que há algum tempo anterior que quer voltar, mas de forma alegórica, sem falar de forma direta.

Cabe, neste momento, uma análise da capa do *Led Zeppelin IV*. Na capa de fora do álbum, temos um quadro de um camponês, preso em uma parede descascada. Na imagem, ele está corcunda e carrega varas. Quando abrimos a capa, vemos, portanto, que essa figura está sobreposta a uma foto de prédios.²⁰⁶ Segundo Jimmy Page, foi Robert Plant quem encontrou a imagem e sugeriu que a banda aproveitasse na capa. Então, segundo o guitarrista, “decidimos contrastar o arranha-céu moderno no verso com o velho e suas varas – você vê a destruição do

²⁰² No original: “*It's been a long time since I rock and rolled / It's been a long time since I did the stroll.*”

²⁰³ WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 284.

²⁰⁴ No original: “*Come, let's stroll / Stroll across the floor / Come, let's stro-oh-oh-oll / Stroll across the floor / Now turn around, baby / Let's stroll once more.*”

²⁰⁵ No original: “*Oh let me get it back let me get it back / Let me get it back baby where I come from / It's been a long time been a long time // Been a long lonely / lonely lonely lonely / lonely time.*”

²⁰⁶ Ver figura 1 na página 47 desta dissertação.

antigo e a entrada do novo.”²⁰⁷ Todavia, se olharmos bem para as imagens dos prédios, elas não são imagens bonitas. Há um jardim mal cuidado logo na frente da imagem dos prédios. O novo, para o Led Zeppelin, nesse momento, pode ser considerado a crise. Como disse Page: “Nosso coração estava tão afinado com os tempos antigos quanto com o que estava acontecendo, embora nem sempre estivéssemos em concordância com o novo [...]”.²⁰⁸ Talvez a capa externa seja a mais pessimista, pois o idoso representa o antigo, mas não é algo com vigor, que daria a emancipação, e os prédios estão em um ambiente decadente e que podem ser uma alegoria para a crise que o Led Zeppelin via no underground, como evidenciado ao longo da nossa análise sobre o álbum.

Além disso, há também uma capa interna, feita por Barrington Colby. Nela, teríamos um eremita, imagem do tarô, acima de uma montanha, e abaixo, um indivíduo, próximo a uma cidade, com os braços abertos, como se pedisse redenção ao eremita.²⁰⁹ Podemos dizer que a imagem tirada do tarô é uma alegoria da metafísica e, também, do passado, enquanto que o indivíduo da cidade pode ser uma alegoria do presente, pois as cidades estão entre os maiores símbolos da modernidade. Em resumo: podemos afirmar que o presente estaria pedindo libertação para o passado, o que faz sentido ao pensarmos o contexto do álbum. Normalmente, as bandas de rock colocavam capas em seus trabalhos que faziam sentido com as faixas que estavam presentes nele. E nossa interpretação também parece se aproximar da conotação que Jimmy Page deu à capa interna, porque, segundo ele, a imagem seria uma alegoria para aquele que busca a luz da verdade.²¹⁰

Isso faz do *Led Zeppelin IV* um álbum relacionado aos processos sociais de um contexto, pois eles captaram a estrutura de sentimento da sociedade e transformaram em arte, mas se posicionando em relação à realidade que os cercavam. No entanto, no próximo tópico, ainda que esteja conectado àquilo que o Led Zeppelin percebeu que ocorria no underground londrino, abordamos o que estava acontecendo no seio dessa contracultura. Nesse sentido, elegemos a imprensa como forma de análise e comparação.

²⁰⁷ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 154.

²⁰⁸ Ibid., p. 154.

²⁰⁹ Ver figura 2 na página 47 desta dissertação.

²¹⁰ TOLINSKI, Brad. op. cit., p. 154.

2.4 *What do you think I saw?*:²¹¹ a crise do underground

A nossa visão sobre a crise que estava presente entre os freaks londrinos difere de algumas obras que já falaram sobre a contracultura, o que não significa que estas estejam completamente erradas e que não concordamos parcialmente com elas, uma vez que tais elaborações intelectuais foram importantes para pensarmos o nosso objeto, reconhecer aquilo que ele nos poderia dizer e contextualizá-lo, a partir de concordâncias e divergências com tais autores.

Ken Goffman e Dan Joy compreenderam que a crise da contracultura se deu por um movimento duplo: a Nova Esquerda americana, para esses autores, foi extinta por pressões do conservadorismo estadunidense e por sua fragmentação. As mulheres, por exemplo, negaram a participação coadjuvante que tinham na luta política. Elas queriam não só mimeografar panfletos, mas ir aos atos políticos nas ruas e sentir que a sua opinião seria considerada como parte importante dos movimentos. Por outro lado, para os estudiosos, quando Jack Ford, filho do presidente Gerald Ford, fumou maconha – droga psicodélica – dentro da Casa Branca, e George Harrison apertou a mão do presidente dos EUA, o hippie virou parte do establishment.

O *Led Zeppelin IV* está relacionado ao underground de Londres, apesar do sucesso de seus compositores nos Estados Unidos.²¹² Portanto, ainda que a psicodelia californiana estivesse integrada ao conservadorismo no início dos anos de 1970 e já não ameaçasse mais o status quo, nossa proposta é fazer uma análise mais detalhada do que estava acontecendo no Soho londrino. Acreditamos que diferenças ocorreram e que podemos enxergar nuances entre o que acontecia em um lugar e em outro. O final da contracultura, para esses autores, ocorreu quando os estudantes da Universidade de Kent State, em Ohio, foram assassinados pela polícia em 1972 e a Nova Esquerda não teve a mesma participação política que antes.²¹³ Em nosso trabalho, não nos preocupamos em mostrar o fim da contracultura, mas a crise das utopias do underground londrino.

Outra interpretação importante para o nosso trabalho é a de Rodrigo Merheb. O jornalista localizou a crise dos valores da contracultura nos festivais de rock, que teve início com o Woodstock e se aprofundou com o Festival de Altamont, nos Estados Unidos. Ainda que o Woodstock tenha mostrado que a cultura “paz e amor” poderia fazer vítimas fatais, Altamont teria sido o ponto que culminou com a crise e o fim do underground californiano, pois foi

²¹¹ Trecho de *Misty Mountain Hop* que significa, em tradução livre: “O que você acha que eu vi?”.

²¹² GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 348-349.

²¹³ Ibid., p. 332.

marcado por *bad trips*, devido ao ácido de baixa qualidade e pela violência exacerbada dos Hells Angels, grupo de motoqueiros conservadores responsáveis pela segurança do show. Naquele dia, esse grupo assassinou um jovem negro, chamado Meredith Hunter, em meio a uma tentativa de celebração de paz e amor. O episódio marcaria o fim de uma geração para o jornalista, pois se a moda hippie existia, seus valores se perderam após o festival de Altamont escancarar sua face mais violenta. Ainda que Rodrigo Merheb tenha percebido a crise e o fim dos valores hippies a partir dos festivais e seus acontecimentos conflituosos, nosso argumento mostra que a perda das utopias do underground londrino aconteceu antes de 1969 e não significou a derrota da contracultura como um todo, uma vez que a Nova Esquerda teve um período de existência maior. Também levamos em consideração que Merheb manteve seu foco nos acontecimentos dos Estados Unidos e não nos de Londres, ainda que não tenha ignorado a contracultura do Soho em sua obra.

Por fim, nossa interpretação se aproxima da de David Simonelli, que manteve sua análise centrada na contracultura britânica. O historiador argumentou que o underground de Londres se baseava em valores românticos, na experiência com drogas e no objetivo de explorar os limites da experiência humana. Tais eram os motes que opunham a contracultura do Soho aos valores do establishment britânico. Todavia, segundo o pesquisador, havia um paradoxo nessa contracultura com o qual concordamos, pois

[...] ela foi baseada no consumismo e em ditames do mercado: pessoas jovens mostraram seus valores por comprar álbuns, roupas, jornais, livros, ingressos para filmes e por apadrinharem programas de rádio, clubes de música, concertos e lugares de férias.²¹⁴

O que fez a contracultura possível, para Simonelli, foi o seu consumismo. Nesse sentido, sua promessa utópica de ruptura com a modernidade e com os valores do establishment não aconteceu de forma plena. Ao contrário, houve uma reprodução daquilo que tanto o underground londrino criticava. Porém, o historiador do rock britânico não deixou claro o que percebemos durante nossa leitura do *International Times*: o underground londrino entrou em crise quando a Nova Esquerda ganhou proeminência em 1968. Na leitura de Simonelli, tivemos a sensação de que os radicais que saíram às ruas contra o establishment empunhando armas contra o capitalismo, como no Maio de 68, ou no Outubro Inglês, faziam parte do underground, tiveram uma discordância estratégica e recorreram à ação armada. Diferentemente disso, os

²¹⁴ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 141.

grupos marxistas e maoístas, que estavam, principalmente, no meio universitário, eram de lugares diferentes e não necessariamente frequentavam os bares, cafés e clubes do Soho e se organizavam contra o capitalismo com teorias marxistas, por exemplo, desde antes de 1968. Neste ponto, nossa análise segue por um caminho diferente. Contudo, o nosso argumento busca mostrar como houve uma perda das utopias de “paz e amor” do underground londrino a partir da crítica feita pelos indivíduos jovens que tentaram fazer uma revolução armada.

A moral que existia nos freaks começou a sofrer críticas aparentes²¹⁵ no final de 1968, ano que, em Paris, os cartazes da Nova Esquerda, como “Imaginação no poder”, foram erguidos contra o poder instituído. Ao contrário do romantismo do underground londrino, aquele setor da contracultura não acreditava que as mudanças viriam através da entrada de uma Nova Era, mas chegariam através das lutas políticas e, em muitos locais, como Alemanha, Estados Unidos, França e Inglaterra, tais embates foram violentos. Nesse momento, o Maio francês foi a referência para a ação da *Vietnam Solidarity Campaign* (VSC) em outubro.²¹⁶ As críticas desse setor se basearam em Marx, Lênin, Mao Tsé-Tung e outros filósofos e políticos que entendiam que a luta contra o capital não se daria apenas com o uso de drogas psicodélicas. Nesse contexto, os freaks não só se sentiram questionados como passaram a pensar sobre suas próprias estratégias de ruptura com a modernidade.

As fontes da imprensa do underground londrino ajudam a mostrar o que foi a crise expressa no *Led Zeppelin IV*. Em 23 de agosto de 1968, o *International Times* publicou uma matéria feita por Barry Miles que expressou como a repressão sexual era importante para a manutenção da civilização opressiva e como a proposta da contracultura do Soho poderia ajudar a mudar essa relação, ainda que isso fosse dito em um plano idealizado, uma vez que já vimos que o underground londrino era conflituoso quando se tratava da liberdade da mulher. Porém, Miles admitiu as falhas dos freaks perante a sociedade, pois seu modo de vida era insuficiente para romper com o capitalismo.²¹⁷ Ainda que problemas fossem apontados, entre as opiniões dos leitores encontramos aqueles que diziam que a violência revolucionária era tão opressiva quanto o capitalismo e que o underground não deveria aderir a modelos agressivos de contestação. As críticas dos adeptos da “paz e amor” atingiam tanto os defensores da Revolução

²¹⁵ Muitas críticas que estudamos estão no jornal *International Times*. Alguns números que se encontram digitalizados estão difíceis de ler. Portanto, conseguimos ter acesso às matérias que circularam no fim de 1968.

²¹⁶ ALI, Tariq. **O poder das barricadas**: uma autobiografia dos anos 60. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 297.

²¹⁷ THE Constant Flux. **International Times**, London, v. 1, n. 39, 06 set. 1968. p. 2. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=39&item=IT-1968-09-06_B-IT-Volume-1Iss-39002. Acesso em: 24 ago. 2018.

Cubana quanto Tariq Ali.²¹⁸ Seguindo as críticas dos pacifistas, John Lennon lançou *Revolution* em um compacto junto com *Hey Jude*. O beatle negava as estratégias violentas de luta, como as de Paris, ao dizer que “Mas quando você fala sobre destruição / Você não pode contar comigo”.²¹⁹ Em seguida, a canção foi lançada como a faixa *Revolution 1*, do *Álbum Branco*, e a dúvida de Lennon sobre apoiar ou não a violência revolucionária ficou evidente:²²⁰ “Mas quando você fala sobre destruição / você não pode contar comigo / pode contar comigo”.²²¹ O pacifismo defendido por Lennon foi amplamente criticado pela Nova Esquerda, que dizia que sua música era “tão revolucionária quanto uma novela de rádio”.²²²

Nesse sentido, conseguimos perceber que os freaks entraram em crise de estratégia política, ainda que fossem críticos à Nova Esquerda, devido aos conflitos apontados pelos grupos revolucionários de 1968. Os temas que apareciam no *International Times* em 1967, que buscava na psicodelia uma forma de imaginar a sociedade diferente, começaram a desaparecer e deram lugar às temáticas que colocavam a contracultura do underground londrino em xeque. Ainda que houvesse cuidados com os vícios em drogas no período de apogeu das utopias desse grupo social, a maconha e o LSD que davam sentido à psicodelia eram apresentados como algo que poderia ser utilizado para imaginar a sociedade de uma forma diferente e este era o foco das matérias do referido jornal. Além disso, não se sabia os efeitos dessas drogas, se matavam ou não, se faziam bem ou mal à saúde humana. No entanto, em 1970, é possível ler textos de Allen Ginsberg pedindo para que as pessoas que buscassem iluminação não usassem drogas em excesso e até parassem de utilizar algumas anfetaminas, como o *speed*, que, além de acarretar problemas à saúde, deixava seu usuário mais violento.²²³ Nesse sentido, a busca por imaginar o mundo diferente através das drogas psicodélicas começava a dar lugar ao vício, o que esvaziava a política romântica do underground.

²¹⁸ CURTIS. Dear IT. *International Times*, London, v. 1, n. 43, 01 nov. 1968. p. 15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Vol ume-1&issue=43&item=IT_1968-11-01_B-IT-Vol ume-1_Iss-43_015. Acesso em: 24 ago. 2018.

²¹⁹ No original: “*But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out*”.

²²⁰ FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Revoluções do álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 31, jul.-dez. 2015. p. 30. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/5_As_revolucoes_do_Album_branco.pdf. Acesso em: 06 ago. 2018.

²²¹ No original: “*But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out in*”.

²²² HOYLAND apud FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Revoluções do álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 31, jul.-dez. 2015. p. 31. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/5_As_revolucoes_do_Album_branco.pdf. Acesso em: 06 ago. 2018.

²²³ GINSBERG, Allen. Speed. *International Times*, London, v. 1, n. 74, 27 fev. 1970. p. 8. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Vol ume-1&issue=74&item=IT_1970-02-27B-IT-Vol ume-1_Iss-74008. Acesso em: 26 ago. 2018.

Mas, talvez, um dos textos mais emblemáticos e sintomáticos dessa crise seja o de Emmanuel Petrakis, publicado em 20 de setembro de 1968. Segundo o autor,

Protestar meramente contra o mal do mundo não é o suficiente. Cair fora do Sistema não é o suficiente. Os tempos chegaram ao underground para “cair dentro” de uma cena construtiva, para erigir estruturas da Sociedade Alternativa, para fazer seu próprio pão sem alienação.²²⁴

Petrakis dizia que os hippies britânicos não conseguiriam ir para o campo, como fizeram as comunidades nos Estados Unidos, pois eles não seriam capazes de concorrer com o grande capital. Logo, o autor propunha ter uma forma própria de investimento, como um banco que funcionasse de forma similar a uma cooperativa e, então, defendia que o underground tivesse seu próprio negócio com estilos de vida alternativos ao establishment. Essa opinião em relação aos freaks britânicos também seria uma forma de defender que o alternativo aderisse ao capitalismo, esvaziado de seu sentido de ruptura com o status quo.²²⁵ Em novembro de 1968, por exemplo, outra matéria defendeu que os freaks não deveriam criar uma sociedade alternativa, mas romper com a atual situação civilizacional e mudá-la por dentro, pois quem apenas cria algo alternativo pode terminar por perpetuar a atualidade que era, justamente, a sociedade criticada pela contracultura do Soho. Essa publicação sustentou a ideia de que seria preciso destruir o agora para construir o novo, pois os membros do underground estavam submetidos à situação de mercado e acabavam por não romper com o modo de produção capitalista.

Durante o ano de 1970, ano de composição do *Led Zeppelin IV*, um artigo publicado no *International Times* dizia que a “cultura comercializada sob o cartaz de ‘contracultura’ já é meramente a expressão maior, mais sofisticada dos dois fetiches básicos da Sociedade de Massas”.²²⁶ Nesse texto, o autor defendeu que o underground criou uma demanda de mercado alternativa e escapista que mantivera as relações de produção e que também possuía seus moralismos, pois criticava quem aparecia com uma moda diferente daquela utilizada pelos adeptos da psicodelia. Portanto, para esse crítico, tal modo de vida nada mais era do que um

²²⁴ PETRAKIS, Emmanuel. Underground Construction. *International Times*, London, v.1, n. 30, 20 set. 1968. p. 4-5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=40&item=IT1968-09-20_B-IT-Volume-1_Iss-40_004. Acesso em: 26 ago. 2018.

²²⁵ Ibid., p. 4-5.

²²⁶ THE Reality Makers. *International Times*, London, v.1, n. 76, 27 mar. 1970. p. 8-9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=76&item=IT_1970-03-27_B-IT-Volume-1_Iss-76_009. Acesso em: 30 ago. 2018. No original: “The ‘Culture’ marketed under the banner of “Counter-Culture” is merely highest, most sophisticated expression yet of the two basic fetishes of Mass Society – the (escapist) Epic Spectacular & the (passive) Consumer Product.”

“romantismo decadente”, uma vez que, assim como os conservadores produziam carros, aqueles fabricariam modas.²²⁷ Ainda que estejamos na posição de historiadores e nosso dever seja olhar as falas que dizem que o underground londrino apenas criou uma alternativa dentro do mercado capitalista, nós concordamos com os posicionamentos que foram contrários aos freaks, pois em nossas pesquisas percebemos que eles produziram mercadorias alternativas em relação ao establishment, ao invés de romper com a sociedade capitalista, como também afirmou David Simonelli em suas análises.²²⁸ Nós, também, não podemos deixar de considerar que o próprio underground londrino tinha adeptos que fizeram autocríticas e outros que continuaram a reproduzir uma alternativa ao status quo.

Gostaríamos de esclarecer um ponto importante no que concerne aos conflitos do underground londrino: eles existiam e estavam lá desde o começo. Isso, no entanto, não significa que, antes das críticas da Nova Esquerda, seus adeptos tinham consciência plena de que suas práticas os colocavam dentro do mercado. Não podemos negar que utopias sociais surgiram entre os freaks para fazer oposição ao establishment com o objetivo de chegar a uma sociedade sem opressões. Reiteramos que as táticas utilizadas por eles eram conflituosas e, provavelmente, fizeram com que suas idealizações não se concretizassem. A crise vista no *Led Zeppelin IV* é justamente quando tais incongruências ficaram aparentes, até mesmo para os freaks.

Isso não quer dizer, porém, que a Nova Esquerda possuía táticas não discrepantes em sua luta contra o capitalismo. Se, de um lado, a Nova Esquerda combatia o capitalismo de forma armada, ao acreditar que só seria possível mudar a sociedade a partir de ideais marxistas, do outro, começou a pressionar para que os artistas de rock apoiassem a revolução, como aconteceu com John Lennon quando compôs *Revolution*. Tariq Ali, por exemplo, disse que preferia os Rolling Stones porque estes fizeram músicas de cunho político.²²⁹ Nesse sentido, quando os grupos radicais de 1968 pressionavam o artista para que produzissem para a revolução, faziam com que este se reconciliasse com a sociedade na forma mercadoria. Em outras palavras, impediam que o músico se expressasse de maneira autônoma e, assim, ele perdia sua subjetividade e limitava o seu lado experimental. Ainda que tivessem apenas fundado uma sociedade alternativa, com mercadorias próprias, os membros do underground londrino

²²⁷ THE Reality Makers. **International Times**, London, v.1, n. 76, 27 mar. 1970. p. 8-9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Vol-1&issue=76&item=IT_1970-03-27_B-IT-Vol-1_Iss-76_009. Acesso em: 30 ago. 2018.

²²⁸ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 141.

²²⁹ ALI, Tariq. **O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 347.

permitiram aos músicos de rock que fossem além da realidade social, ou seja, consentiram que a arte não fosse apenas a forma mercadoria e, com isso, concordaram com a expressão subjetiva dos músicos. Em outras palavras, podemos afirmar que a utopia freak também estava na arte, pois ela não tinha formas pré-definidas. O rock conectado ao underground, ainda que inserido dentro de conflitos, transmitia algo que ia além da forma mercadoria.

A crise, no entanto, não foi apenas um problema do underground como algo isolado do processo social. A década de 1970 foi um período de instabilidade do Estado de Bem-Estar Social do qual emergiu a contracultura. Em 1966, o eleitor britânico tinha como primeiro-ministro Harold Wilson, que prometera implementar programas com políticas socialistas, o que não foi cumprido, pois ele se reconciliou com os Estados Unidos e aderiu a aspectos da política conservadora (*tory*). Em 1970, entrou em seu lugar o conservador Edward Heath, que já assumiu o cargo em um período no qual a recessão econômica começava a dar seus primeiros sinais.²³⁰ Segundo Eric Hobsbawm, a crise começou, de fato, em 1973 e os países europeus não abandonaram as práticas da social-democracia, porém a Inglaterra teve momentos de interlúdios conservadores, uma vez que, em 1974, Harold Wilson voltou a ser primeiro-ministro inglês.²³¹ Talvez, a mudança ideológica no governo inglês indicasse, também, as tentativas de saída de possíveis crises, que ainda não tinham atingido proporções tão grandiosas como em 1973.

A crise do Estado de Bem-Estar Social, por outro lado, fez com que os jovens deixassem de dedicar seu tempo livre ao entretenimento e às atividades do underground, afinal era preciso trabalhar para garantir o próprio sustento. O tempo dedicado à boemia já não seria como em meados da década de 1960.²³² Em março de 1972, pouco tempo depois de lançar o *Led Zeppelin IV*, Robert Plant afirmou que “o grande medo hoje é a inflação e, se esta vai longe, então todo o sistema apenas desmoronará, e quando cai não será, particularmente, a melhor coisa que tomará seu lugar seja lá o que será a coisa mais forte no tempo.”²³³

O *Led Zeppelin IV* captou a crise dos valores do underground londrino e tentou mostrar qual seria a saída para esta situação quando olhamos a sua temática. Por outro lado, como dissemos na introdução desta dissertação, é a sonoridade que dá sentido à letra quando falamos

²³⁰ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 394-398.

²³¹ Ibid., p. 398.

²³² SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 190.

²³³ No original: “The great fear today is inflation and if inflation goes too far for then the whole system will just crumble, and when it crumbles it won’t be a particularly better thing that will take its place it will whatever is the strongest thing at the time.” PLANT, Robert apud GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 220.

em faixas que foram compostas na forma canção. Portanto, no próximo capítulo analisamos como o Led Zeppelin mobilizou os aspectos sonoros para falar de crise e observamos se a estética musical possui coerência com a temática.

CAPÍTULO 3: *THERE ARE TWO PATHS YOU CAN GO BY*

Como comentamos anteriormente, não é a letra da música que dá sentido ao que as faixas expressam; ao contrário, conteúdo e forma fazem parte de um todo coerente e com sentido. Sendo assim, neste momento, exploramos como o *Led Zeppelin IV* transmite a estrutura de sentimentos sobre sua época histórica enquanto musicalidade e perseguimos o mesmo sentido que demos ao capítulo anterior: a possibilidade de enxergarmos a crise do underground e a vontade de volta do passado.

Quando mostramos no primeiro capítulo que o Led Zeppelin era uma banda conectada aos valores do underground londrino, também afirmamos que uma autonomia relativa foi alcançada diante das relações de mercado. Ainda que o rock não tivesse formas pré-concebidas ao romper com gêneros musicais, ele dependia da contracultura do Soho para manter a liberdade e a criatividade. A relação, como já inferimos, era conflitante. O *Led Zeppelin IV*, contudo, mostra-nos um problema: há faixas que são identificadas com determinados subgêneros musicais advindos do rock. *Rock and Roll* é um rock and roll, *Stairway to heaven* é um rock progressivo, *Battle of evermore* e *Going to California* são dois folk rock, porém o primeiro pertencente à matriz britânica, e o segundo, à norte-americana. Mas, ainda que possua gêneros, o quarto álbum contém experimentações: *Black Dog*, *Misty Mountain Hop*, *Four Sticks* e *When the levee breaks*. Com isso, nós poderíamos simplesmente afirmar que o Led Zeppelin tentava se inserir no mercado através da inclusão de determinadas fórmulas de sucesso. Por esse motivo, uma reflexão sobre a história do rock nos parece ter algo de significativo para compreender o *Led Zeppelin IV*, uma vez que essa forma cultural significou a ruptura com os padrões pré-estabelecidos em meados da década de 1960, e, nos anos de 1970, passou por standardizações.

Com a crise da contracultura nos anos finais de 1960, a psicodelia e suas utopias românticas também enfraqueceram. A crise de um ator social que sustentava a mercadoria rock como algo autônomo começou a gerar modificações na musicalidade do rock, que passava do indefinível para o gênero. Contudo, a standardização se deu a partir das novidades exploradas na década de 1960, ou seja, foi o próprio rock que forneceu fórmulas para novos subgêneros musicais com os quais o *Led Zeppelin IV* dialogou. Sendo assim, aquilo que era a forma cultural chamada rock e que dava sentido à psicodelia tornou-se um aglomerado de subgêneros com segmentações de mercado específicas. Por conseguinte, a nossa interpretação se aproxima das afirmações feitas pelo musicólogo Edward Macan, que inferiu que existiam alguns tipos de música psicodélica que foram divididas em subgêneros posteriormente. A primeira seria

baseada numa reinterpretação pesada e elétrica do blues, que os Rolling Stones começaram a explorar em meados dos anos de 1960. Essas bandas tinham como características

progressões harmônicas baseadas no blues, riffs de guitarra repetitivos (usualmente dois ou quatro compassos de extensão) e um enérgico back beat. A isto, eles adicionaram certos dispositivos tais como os power chords (quintas abertas tocadas em um volume esmagador) e o feedback de guitarra. [...] As longas sessões instrumentais e solos de guitarra impetuosos que dominaram os shows ao vivo do Hendrix e do Cream, por outro lado, vieram menos dos Stones e do Who do que dos mestres urbanos do blues: Eric Clapton do Cream, por exemplo, tem frequentemente reconhecido seu débito com B. B. King. A instrumentação dessas bandas consistia de uma ou duas guitarras elétricas, baixo e bateria; havia usualmente um cantor e o massivo pano de fundo de acordes de teclados sustentados ou harmonias vocais que eram imagens tão proeminentes no rock progressivo estavam largamente ausentes.²³⁴

Essa característica serviu de base para aquilo que ficaria conhecido como heavy metal anos mais tarde. As temáticas do heavy metal, segundo Macan, também primavam pela relação sexual e pelo uso de drogas, talvez advindo como fruto de um rock que se dizia herdeiro de Jimi Hendrix. Ressaltamos que o rock progressivo, outro subgênero que surgiu do rock e que falaremos adiante, tinha algumas oposições perante as temáticas do heavy metal, uma vez que a maior parte de seus integrantes recusou o uso de álcool e drogas.²³⁵

O Led Zeppelin igualmente foi visto como o pioneiro do hard rock, subgênero que também tinha heranças do blues e baseado em riffs de guitarra menos pesados que o do heavy metal. O principal representante deste subgênero foi o Deep Purple, banda inglesa que surgiu em 1968 e que repetiria sua fórmula de sucesso ao longo de sua história. Normalmente, o subgênero valorizava a modernidade, como em *Highway Star*, ou tinha, assim como no heavy metal, as mulheres como objetos sexuais. Segundo David Simonelli, “O rock no início dos anos de 1970 ainda era um meio dominado por homens e suas normas sexuais refletiam aquelas da sociedade retratada (embora com um senso exagerado da atração e da proeza sexual masculina)”²³⁶ e era a expressão da sexualidade de uma juventude masculina e agressiva, na

²³⁴ No original: “[...] blues-base harmonic progressions, repetitive rhythm guitar riffs (usually two or four bars in length, and a driving back beat. To this they added certain devices such as power chords (open fifths playing at crushing volume) and guitar feedback pioneered by Peter Townshend, guitarist of the other seminal English hard rock band of the mid-1960s, The Who. The long instrumental sections and the fiery guitar solos that dominated the live shows of Hendrix and Cream, on the other hand, came less from the Stones or the Who than from urban blues masters themselves: Cream’s Eric Clapton, for instance, has frequently acknowledged his debt to B. B. King. The instrumentation of these bands consisted of one or two electric guitars, bass guitar, and drums; there was usually one singer, and the massive backdrop of sustained keyboard chords or vocal harmonies which were to figure so prominently in progressive rock was largely absent.” MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York: Oxford University Press, 1997. p. 19.

²³⁵ Ibid., p. 83.

²³⁶ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Book, 2013. p. 186.

qual as mulheres ganhavam espaços como groupies e poucas conseguiam estar em bandas, a não ser aquelas de folk rock.²³⁷

Contudo, ainda que Macan considere o Led Zeppelin como um dos pioneiros desses subgêneros, ao lado do Black Sabbath,²³⁸ nós discordamos, uma vez que as faixas gravadas pelo Led Zeppelin, tal como *Black Dog*, não se inseriam nessa segmentação de mercado. Se considerarmos apenas como pioneirismo, *Helter Skelter*, dos Beatles, poderia ser considerada uma das bases para a subdivisão desses subgêneros. Tanto o Led Zeppelin, que se aproximava da musicalidade do underground, quanto outras bandas de rock da década de 1960, inseridas em uma diversidade musical, proporcionaram as fórmulas que dariam as características para os subgêneros que viriam a partir dos anos de 1970. Sendo assim, o Led Zeppelin também foi uma das bandas que forneceram o modelo da segmentação desde seu primeiro álbum, em faixas como *Good Times Bad Times* e *Whole Lotta Love*, mas não foi o criador direto do heavy metal ou do hard rock como alguns autores buscaram afirmar.

A dificuldade de categorizar o Led Zeppelin se tornou expressa na obra de David Simonelli quando este afirmou que o grupo era experimental e enquadrou-o entre as bandas de hard rock e heavy metal, dada a dificuldade de compreendê-lo ou devido às construções da imprensa que necessitavam inserir o Led Zeppelin em subgêneros para vendê-lo. Em entrevista à revista *New Music Express* em 1972, Jimmy Page disse que não gostava de ser visto como uma banda de heavy metal, pois isso não levaria em consideração todo o seu trabalho com instrumentos acústicos.²³⁹ Ademais, concordamos com Simonelli quando declarou que os desenvolvimentos do experimentalismo da década de 1960 culminaram nos compositores de *Stairway to heaven*. E vamos além: o Led Zeppelin permaneceu dentro da prática musical do underground e, mesmo após o desaparecimento deste enquanto força política e cultural, ele conseguiu se manter como banda experimental devido ao fato de não depender da indústria fonográfica para comercializar seus álbuns após o *Led Zeppelin IV* atingir a marca de mais de 22 milhões de cópias vendidas só nos Estados Unidos. Prova disso estaria na variedade musical e experimental que a banda seguiu produzindo em álbuns posteriores.

Nesse sentido, concordamos com Susan Fast quando afirmou que

há certos elementos de rock progressivo em algumas de suas músicas e há consideráveis números de base acústica, canções de inspiração folk em seu repertório

²³⁷ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Book, 2013. p. 186.

²³⁸ MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 137.

²³⁹ GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 237.

também [...]. Seu desenvolvimento de um som que viria a ser caracterizado como heavy metal, porém, ofuscaria a diversidade estilística e faria tudo, mas impossível para os críticos entenderem o humor [do Led Zeppelin].²⁴⁰

Outra característica presente na psicodelia foram os elementos daquilo que chamamos de música clássica europeia que estiveram presentes no rock. Os Beatles, por exemplo, compuseram *When I'm sixty four*, que continha elementos da música de Johann Sebastian Bach, como o contraponto. Como afirmou Edward Macan, “Se há referências ao idioma de câmara barroco (*‘She’s leaving home’*), há também referências para a experimentação de vanguarda [...]”.²⁴¹ Ainda que essas características sejam de mais difícil percepção, o rock progressivo explorou a forma de multimovimentos conhecida como suíte, que normalmente se caracterizaria como “uma peça instrumental com movimentos marcadamente distintos que tenta transmitir uma fonte de inspiração extramusical (o ‘programa’) como usar música para ‘pintar’ um quadro, ‘narrar’ uma história ou ‘descrever’ um conceito filosófico.”²⁴² Isso seria feito por bandas como o Pink Floyd, em *Atom heart mother*, e pode ser visto em *Stairway to heaven*, que, nesse sentido, é uma suíte.

O rock progressivo utilizava efeitos eletrônicos em suas obras a partir do uso do Mellotron, do órgão Hammond e do sintetizador Moog, ou outros instrumentos acústicos, como flautas. A guitarra, instrumento básico da psicodelia, foi muitas vezes colocada em segundo plano, ou posta no mesmo grau de importância dos instrumentos de teclas. Além disso, geralmente a instrumentação acústica acompanhava, assim como temáticas acerca da literatura fantástica (Tolkien), lendas como do Rei Arthur e a exaltação da natureza como oposição à modernidade, pois, como inferiu Edward Macan, o progressivo se comunicava com uma plateia que não era mais hippie, mas que ouvia aquelas temáticas sem se preocupar em pensar a política como os freaks.²⁴³

A maior parte dos músicos desse subgênero, que ganhou força durante o início da década de 1970, possuía ensino superior em universidades de música com formação clássica ao invés de terem formações nas escolas de arte, como no caso de Jimmy Page e de outros músicos que

²⁴⁰ No original: “[...] there are certainly elements of progressive rock in some of their music, and there are a substantial number of acoustic based, folk-inspired songs in their repertory as well [...]. Their development of a sound that would come to characterize heavy metal, however overshadowed the stylistic diversity and made it all but impossible for critics to understand the humor.” FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001. p. 4.

²⁴¹ No original: “If there are references to Baroque chamber idioms (*‘She’s leaving home’*), there are also references to the avant-garde [...]”. MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 20.

²⁴² Ibid., p. 21.

²⁴³ Ibid., p. 80-82.

participavam dos bares e cafés do underground londrino. Até mesmo o improviso se afastava daqueles mais próximos ao blues, para usar estruturas harmônicas do que havia se desenvolvido na Europa, o que limitava as possibilidades criativas e aproximava o rock de uma camada social mais conservadora, que colocava a música clássica como algo refinado perto das canções do underground. Tal aproximação com o establishment não ficou alheia às críticas da *Oz Magazine*, que declarou, através de Charles Shaar Murray:

Outrora, a única parte da cena pop preocupada com música honesta e pessoas reais, há mais propaganda, besteira e prostituição na assim chamada cena progressiva do que em qualquer outro lugar. A cena pop ordenada e comercial é simples e honesta: coloca na rádio e as pessoas escutam e se elas gostarem, elas compram. Isso é tudo, isso é como eles vendem um milhão de “*Love Grows*” e cinco milhões de “*Sugar Sugar*”. A música é porcaria, mas as pessoas são honestas. Conosco, metade das músicas são boas, mas metade das pessoas são desonestas.²⁴⁴

O problema, como afirmou David Simonelli, não é fazer música para ganhar dinheiro, mas abandonar a criatividade e a individualidade para se adequar ao mercado e enriquecer, dando às pessoas o que elas querem sem levar em consideração a autonomia do artista. Somase a isso que uma das maiores críticas negativas da contracultura do Soho teve como alvo Emerson, Lake & Palmer, devido ao individualismo que a banda transmitia, não no sentido da expressão subjetiva, mas ao seu enquadramento para o sucesso comercial.²⁴⁵

Todavia, precisamos ter um cuidado: não podemos generalizar e afirmar que todas as bandas de rock progressivo se prenderam a standards bem aceitos pela sociedade conservadora, pois poderíamos negar os experimentalismos e as músicas com elementos de vanguarda do Pink Floyd ou do King Crimson. O nosso interesse, no entanto, ao fazermos as afirmações anteriores, foi mostrar o que se tornou lugar comum no rock progressivo e como ele se afastou de aspectos experimentais para se tornar um gênero pré-concebido.

O folk rock norte-americano também se tornou um subgênero do rock. Joni Mitchell, James Taylor e Carole King retornaram para o folk rock tocado majoritariamente com instrumentos acústicos ou piano e a voz. As letras iam em direção à narrativa pessoal e se

²⁴⁴ No original: “*Once the only part of the pop scene concerned with honest music and real people, there’s now more hype, bullshit and hustling on the so-called progressive scene than anywhere else. The straight/commercial pop scene is simple and honest: put it on the radio and people hear it and if they like it, they buy it. That’s all, that’s how they sold million “Love Grows” and five million of “Sugar Sugar”, the music is crap, but the people are honest. With us, half the music is good, but half the people are dishonest.*” MURRAY, Charles Shaar apud SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 165.

²⁴⁵ Ibid., p. 165.

afastavam das lutas políticas e sociais.²⁴⁶ Segundo o próprio James Taylor, sua música “era muito autocentrada, autobiográfica e você pode chamá-la de narcisista.”²⁴⁷ Estava formado um gênero derivado do folk rock conhecido por ter se desenvolvido no Laurel Canyon, em Los Angeles. É fato, também, que os instrumentos acústicos não desapareceram do rock, como constatamos ao ouvir *Blackmountain side*, do Led Zeppelin, ou *Blackbird*, dos Beatles, mas esses músicos não se prendiam às fórmulas e, ainda que o underground fosse a cultura na qual o rock vivia seus conflitos com o mercado, ele não engessava o artista. Por isso, cabe também dizer que os subgêneros que surgiram do rock foram segmentados a partir do que já existia. No caso do folk, Joni Mitchell estava presa àquela fórmula reconhecível e às temáticas individualistas e saudosistas, como podemos ouvir na faixa *California*, do álbum *Blue*. Em suas memórias, Barry Miles enquadrrou esse gênero musical dentro de um período de crise da contracultura, em seus termos mais gerais, e mostrou como aquilo fugia da expressão diversa que havia no rock.²⁴⁸

No entanto, não podemos afirmar que todas as características do rock foram incorporadas pelo mercado, mas apenas partes delas. Nesse sentido, concordamos com Raymond Williams quando este afirmou que, em uma sociedade capitalista empresarial, o mercado abarca aquilo que pode ser uma mercadoria vendável e não o coloca em risco.²⁴⁹ A indústria fonográfica da década de 1970 não incorporou *Revolution 9* ou outras obras mais experimentais ou vanguardistas, mas aquilo que sabia que era bem aceito em grupos sociais bem definidos. Como mostrou Edward Macan em seu estudo, à medida que as utopias da contracultura foram desaparecendo ao longo da década de 1970, o rock perdeu, paulatinamente, suas características experimentais.²⁵⁰ E ainda que isso valha uma pesquisa mais aprofundada, os músicos e as bandas que continuaram a explorar sonoridades experimentais, mesmo após a contracultura já não ter mais força, eram marcas consolidadas no mercado e não dependiam da indústria fonográfica para a sua existência. O alcance de massas que possuíam fez com que elas invertessem as relações: era a indústria fonográfica quem dependia delas. Isso se daria com bandas como o Pink Floyd e o próprio Led Zeppelin após o quarto álbum. Porém, essa constatação não pode ser tomada como regra, pois não foram todas as bandas que compartilharam tal privilégio.

²⁴⁶ MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 482.

²⁴⁷ MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003. p. 336.

²⁴⁸ Ibid., p. 336.

²⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 102-103.

²⁵⁰ Cf. MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.

Na sequência, trabalhamos mais profundamente as faixas do *Led Zeppelin IV* que dialogam com os subgêneros que foram segmentados a partir do rock. Em primeiro lugar, há a possibilidade de que regras universais sejam repetidas no particular e, assim, a expressão artística perde sua individualidade para regras pré-estabelecidas, o que poderia ter ocorrido durante a composição do *Led Zeppelin IV* para que a banda alcançasse o sucesso comercial. Porém, isso não será tomado como algo verdadeiro e de forma precipitada, pois não podemos apenas citar que *Stairway to heaven* é um rock progressivo; precisamos entender sua função musical e histórica no *Led Zeppelin IV*. Em segundo lugar, não basta olharmos apenas para a reprodução do universal no particular, mas notar como o Led Zeppelin percebeu os gêneros musicais citados, pois o artista é ativo em relação às informações sociais e musicais que recebe. Tais interações se dão de forma tensionada, na qual a dimensão social é interpretada pela individual. Sendo assim, particular nem sempre reproduz o universal. Se tomarmos a questão sem análise aprofundada, o Led Zeppelin teria apenas reproduzido standards em sua relação com o subgênero musical e continuado a explorar limites nos momentos em que experimentou novas formas. Por isso, verificamos a relação entre a banda e as estruturas sociais que a permeavam.

3.1 A relação do *Led Zeppelin IV* com os gêneros musicais

Tentar compreender como o Led Zeppelin articulou seu diálogo com os subgêneros musicais no quarto álbum significa pensá-lo historicamente e sem tomar o universal como sendo automaticamente o particular, mas pensar as duas dimensões em tensão. *Going to California* não só foi uma homenagem à cantora Joni Mitchell, como também estabeleceu diálogos com a musicalidade desenvolvida pelos músicos de Laurel Canyon, para além de suas letras. Assim como a cantora de Los Angeles utilizou instrumentos acústicos em suas faixas, o Led Zeppelin fez o mesmo para reverenciá-la em sua música sobre a Califórnia. Ainda que a faixa seja um folk rock, pela sua instrumentação e timbres, ela guarda consigo o sentido que vimos na letra: a instabilidade. Embora estudar o rock não se limite aos aspectos harmônicos, já que, ao contrário, o timbre, a instrumentação, o ritmo e outras características podem dizer mais sobre a faixa do que a harmonia, é neste atributo que *Going to California* revela a crise, pois esta faixa é uma música tonal em Ré²⁵¹ e segue uma harmonia quase sem instabilidades, como podemos observar:

²⁵¹ Dentro da harmonia de Ré, encontramos acordes e solos musicais com as notas Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá, Si, Dó#.

Figura 5 – *Going to California*

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 82.

No entanto, os primeiros momentos de instabilidade da canção aparecem nos intervalos entre as duas primeiras estrofes, com a mudança da tonalidade para Ré menor, cuja harmonia se dá com Fá e Dó e não com Fá# e Dó#. Vejamos:²⁵²

Figura 6 – *Going to California* 2

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 83.

O bequadro (símbolo próximo à nota musical) anula o sustenido, neste caso, nas notas musicais Fá e Dó, pois elas estão conectadas à harmonia de Ré menor. Nessas mudanças harmônicas repentinas de *Going to California* reside a impossibilidade da estabilidade, que traduziria musicalmente a “mulher que nunca nasceu”.

Em *Battle of evermore*, existe também a preocupação com a estética. Em primeiro lugar, a faixa começa em um fade-in e termina em um fade-out, ou seja, o volume vai do menos

²⁵² Em vermelho, circulamos as notas Fá.

intenso ao mais forte vagarosamente. E a faixa não termina de uma só vez; ela diminui até desaparecer, o que dá a sensação de não ter começo ou fim, ou seja, cria a percepção de eternidade, como sugere seu título. Por fim, ela possui dois ambientes: o primeiro na introdução; o segundo durante o canto, a repetição daquele e a volta ao ambiente da parte cantada. Nesse sentido, *Battle of evermore* também dá a sensação de que existe algo cíclico, como a luta entre o bem e o mal, que está presente na letra e se repetiria de tempos em tempos. Porém, isso não descaracterizaria *Going to California* ou *Battle of evermore* como músicas folk e, talvez, isso seja proposital, uma vez que o próprio subgênero significaria crise no *Led Zeppelin IV*.

Durante a década de 1950, a música folk britânica era dirigida pela English Folk Dance and Song Society (EFDSS), que entendia que os valores dos camponeses pré-modernos foram destruídos pelo capitalismo e seria preciso assegurar essa manifestação artística contra a aniquilação que a modernidade poderia causar à cultura dos antigos camponeses. Portanto, assim como na sua contraparte americana, tudo o que estivesse ligado à modernidade e aos Estados Unidos, como o rock and roll, era rechaçado pela comunidade da EFDSS. A música era ou feita à capela ou somente acústica, devido à negação de tudo aquilo que tivesse relação com o capitalismo. Dessa maneira, muitos membros compunham a campanha contra o desarmamento nuclear, aprendiam sobre as culturas celtas e lia Tolkien, já que estes últimos também eram mobilizados para a construção das letras das canções de folk.

Todavia, esse panorama mudaria com o advento do rock, pois algumas bandas e músicos desse gênero musical queriam alargar as fronteiras artísticas e aderiram à psicodelia, como no caso da Incredible String Band, da Fairport Convention e do The Pentangle. *Battle of evermore*, ainda que tenha criado diferentes ambientes musicais, voltou ao gênero musical com instrumentação acústica.²⁵³ Suas técnicas artísticas não fazem com que ela não seja categorizada como um folk rock, desde a temática e até nos aspectos sonoros. Além disso, se repararmos nas letras das duas faixas conectadas ao folk, perceberemos que elas são as mais pessimistas do álbum. Se, em *Going to California*, a mulher que tem flores no cabelo, alegoria da estabilidade, nunca nasceu, em *Battle of evermore* a resignação e o conformismo são latentes, uma vez que a luta entre o bem e o mal é cíclica.

Em se tratando de rock, o timbre da voz de Robert Plant chama a atenção nessas faixas, pois são cantadas de forma mais grave. Quando ele chega ao momento de maior instabilidade da terceira faixa do lado B, canta uma oitava acima (mais agudo), o que se configura nesta estrofe da letra:

²⁵³ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s**. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 123-128.

Parece que a ira dos deuses
 Deu um soco no meu nariz e começou a jorrar
 Eu acho que talvez esteja doente
 Jogue-me uma linha se eu a alcançar em tempo.
 Eu encontrarei você lá em cima onde o caminho corre estreito e alto.²⁵⁴

Assim, desde o início, a voz mais grave, estável, que não tinha surpresa, mostra-se completamente diferente no trecho de maior tensão, talvez para indicá-la. Nesse sentido, o cantor cria uma sensação de que algo não segue o curso que deveria. Porém, em *Battle of evermore*, a voz grave também aparece, mas o agudo final ganha outro significado. Quando Robert Plant canta “*bring it back*”, que significa buscar o equilíbrio que está no passado, como demonstramos no capítulo anterior, ele aumenta seu timbre para o agudo. Essa questão, provavelmente, teria relações com a nova masculinidade que apareceu durante a década de 1960. Em contextos anteriores ao rock, a voz aguda era vista como algo esquisito ou ligado à homossexualidade e à feminilidade. Já no período do rock, a voz aguda se tornou algo comum e bem aceito, pois era uma identidade jovem presente no rock.²⁵⁵

O underground londrino e os freaks de Haight-Ashbury redefiniram o conceito de masculinidade: os cabelos compridos, as roupas coloridas e o uso de miçangas como adereços eram considerados afeminados pela sociedade conservadora.²⁵⁶ E, nesse sentido, cabe também lembrarmos que houve um processo de feminilização do rock, como mostrou Milani, e essas novas explorações da estética vocal podem ganhar sentido dentro desse contexto.²⁵⁷ A voz aguda do rock seguiu a mesma orientação. Por isso que, no *Led Zeppelin IV*, a voz aguda também era uma referência a um tempo antigo. Nesse sentido, podemos inferir que *Rock and Roll* traz características de alusões ao passado: o ritmo de uma música que remete ao gênero tocado por Little Richard, Chuck Berry e Elvis Presley e a voz aguda. É como se a parte instrumental da faixa e o timbre da voz de Robert Plant fossem a alegoria para o passado presente na letra. Por isso que, mesmo sendo parte de um subgênero musical e, também,

²⁵⁴ No original: “*Seems that the wrath of the Gods/Got a punch on the nose and it started to flow / I think I might be sinking / Throw me a line if I reach it in time/I’ll meet you up there where the path / Runs straight and high.*”

²⁵⁵ FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Massachusetts: Harvard University Press, 1996. p. 194-195.

²⁵⁶ MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 32.

²⁵⁷ Cf. MILANI, Vanessa Pironato. *She’s leaving home*: o processo de feminilização na canção dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018. p. 55-81.

pessimista por dizer que o passado fez promessas que não conseguiu cumprir,²⁵⁸ a voz aguda remeteria ao saudosismo que a banda sentia do underground antes da crise.

A nossa interpretação acerca dos timbres vocais de Robert Plant vai na contramão do que afirmou Angela McRobbie e Simon Frith sobre o cantor, no artigo intitulado “Rock and Sexuality”. Neste, os autores afirmaram que o Led Zeppelin era uma banda que se enquadraria no chamado “cock rock”. Segundo McRobbie e Frith, “Por ‘cock rock’ nós denotamos música feita em que a performance é explícita, crua e sempre expressão agressiva da sexualidade masculina”; os cantores que demonstram os aspectos masculinos no rock normalmente gritam e gemem.²⁵⁹ Em nossa análise, a voz gritada ou aguda de Robert Plant ganha outros significados no rock de acordo com a análise histórica e de como o cantor do Led Zeppelin interpretou o contexto sociomusical em que atuava. Enquadrar o vocalista em um determinado modo de cantar, significaria, também, ignorar as interpretações acerca de *Going to California* ou os significados mais profundos dos motivos que o levaram a cantar agudo em *Rock and Roll*. Como afirmou Susan Fast, a música no Led Zeppelin é variada e os aspectos vocais não podem ser isolados do todo musical: timbres, melodia, harmonia etc.²⁶⁰ Nós complementamos que não podemos deixar de levar em consideração o processo social, pois o significado musical também está na interação entre sociedade e indivíduo.

E é justamente por causa dessa tensão que a crise e a resignação não encontram espaço em *Stairway to heaven*, assim como nas faixas mais experimentais do álbum, como vemos adiante. Ao contrário, a música trata de esperança e de algo que está no passado e nas crenças metafísicas que existiam na contracultura do underground. Como dissemos anteriormente, o maior sucesso do *Led Zeppelin IV* é uma suíte, com três movimentos, da mesma forma que no rock progressivo. Além disso, sua harmonia é aberta, o Ré como elemento presente em meio a uma harmonia que poderia ser de Lá menor faz com que ela não fique fechada, mas isso também era comum nesse subgênero, pois havia variações harmônicas e até mesmo faixas com bitonalidade.²⁶¹ As características de instrumentação acústica e elétrica estão presentes também, assim como o Mellotron na introdução de *Stairway to heaven*, instrumento típico de bandas

²⁵⁸ Trecho de *Rock and Roll* referente à nossa afirmação: “Parece que faz tanto tempo que nós andávamos ao luar / Fazendo promessas que não funcionaram direito”. No original: “*Seems so long since we walked in the moonlight / Making vows that just can't work right*”.

²⁵⁹ No original: “By ‘cock rock’ we mean music making in which performance is an explicit, crude, and often aggressive expression of male sexuality [...]”. FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). **On record: rock, pop and the written world**. New York: Routledge, 1990. p. 374.

²⁶⁰ FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001. p. 195.

²⁶¹ MACAN, Edward. **Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 31.

como Yes, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer e outras. E, assim como no rock progressivo, a letra de *Stairway to heaven* foi composta a partir de mitos e histórias lendárias, em uma tentativa de mostrar que a libertação estava em uma crença metafísica. Dessa forma, a primeira sensação que temos é que o *Led Zeppelin IV* seria ilógico e conflitante. Contudo, os elementos de subversão das regras não se encontram na canção em si, mas em sua posição dentro do álbum: *Stairway to heaven* é a última faixa do lado A.

Isso se explicaria porque, no rock progressivo, as suítes vinham como a primeira faixa do primeiro lado do álbum, pois significavam também sua principal mensagem. A capa, em raras exceções, tinha relações com a faixa mais prestigiada, como em *Tarkus*, do Emerson, Lake & Palmer. Nós podemos dizer que, principalmente, a capa interna do *Led Zeppelin IV* guarda similitudes com *Stairway to heaven*, pois em ambas a libertação se encontraria em figuras míticas, que eram comuns em capas ou letras de rock progressivo. Além disso, o encarte, no qual vinha o disco dentro, continha a letra da faixa, em formato “the studio”, que Jimmy Page encontrou em uma revista de *Arts and Crafts* do século XIX.²⁶² Contudo, *Stairway to heaven* é a última faixa do lado A. Provavelmente, ainda que a banda a colocasse como o centro do trabalho devido à subversão que Jimmy Page teria imputado na faixa, não podemos negar que seu prestígio com o sucesso posterior foi fundamental para que ganhasse tal status. Logo, esses fatores podem significar uma negação do rock progressivo através de uma subversão de certo tradicionalismo que tinha o subgênero. Essa interpretação seria reforçada pela fala de Jimmy Page a Mick Wall, pois quando lhe disseram para lançar a faixa como compacto, o músico dizia que os quatro membros da banda queriam “que as pessoas ouvissem a música no contexto do álbum.”²⁶³

Além disso, normalmente, as suítes tomavam quase todo o lado A de um álbum e *Stairway to heaven* ficou com quase nove minutos. A instrumentação também é importante na nossa análise: ainda que um Mellotron que se assemelha ao som de flautas esteja presente na introdução e na primeira parte de *Stairway to heaven*, é a guitarra o principal instrumento, pois Jimmy Page explorou a sonoridade de todas as guitarras e do violão que possuía na época e colocou o Mellotron em segundo plano. De acordo com Tolinski, “Ele lança a introdução imortal com o [violão] Harmony. A seção rítmica foi gravada numa Fender elétrica de doze

²⁶² TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 154.

²⁶³ PAGE, Jimmy apud WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009. p. 290.

cordas, e vários dos riffs finais foram tocados na preferida de Page, a Les Paul '59 *sunburst* que Joe Walsh lhe dera.”²⁶⁴

Já o solo antes da fanfarra foi improvisado na Telecaster utilizada no primeiro álbum. Além disso, o segundo movimento da faixa possui um piano elétrico, que também figurava entre os instrumentos secundários. O Led Zeppelin não estava preocupado em experimentar com sintetizadores, ao menos na sua faixa de maior sucesso, mas em explorar os timbres das guitarras como forma de criar diferentes ambientes musicais e sensações díspares, algo que acontecia na década de 1960, nos improvisos no Marquee.

Stairway to heaven, desse modo, só pode ser considerada uma faixa experimental se sua escuta for realizada a partir da totalidade do álbum, pois ela não aparece como última faixa do lado A por acaso. A sua função também só pode ser entendida se levamos em consideração o contexto do rock, pois o Led Zeppelin se colocava de forma crítica em relação aos subgêneros que estavam emergindo no início dos anos de 1970 e à crise da contracultura. A esperança de que o caminho correto seja retomado só existe em *Stairway to heaven* porque ela não segue os standards impostos do rock progressivo.

Não só o lugar dessa faixa deve ser pensado, mas o das outras também. Em seus três primeiros álbuns, o Led Zeppelin iniciou-os com uma música com riff de guitarra baseado no blues (*Good Times Bad Times*, *Whole Lotta Love* e *Immigrant Song*), o que parecia ser a marca registrada da banda, seu marketing e o modo como era reconhecida pelo público, ainda que Page não gostasse de ser reconhecido como uma banda de riffs e que o Led Zeppelin não se resumisse a faixas como *Black Dog*. Segundo Robert Plant, as pessoas identificavam a banda com as músicas feitas com riff, porque eles eram mais facilmente reconhecidos. Nesse sentido, nós não podemos deixar de perceber que, ainda que a banda não gostasse de ser vista como aquela que produzia grandes riffs, isso pode ter configurado sua marca individual e seu marketing, justamente pelo fácil reconhecimento e por agradar ao público, tanto que se tornou uma regra dentro do hard rock e do heavy metal.

Todavia, *Rock and Roll* pode ter causado surpresa ao ouvinte atento à banda: no *Led Zeppelin I* e no *Led Zeppelin III*, as duas faixas que se seguem como a segunda do lado A primavam pela instrumentação acústica. No segundo álbum, esse lugar foi ocupado por *What should is and what should never be*, que apesar de conter uma sonoridade elétrica, começa com características “calmas” do blues, mas é difícil saber em qual medida ela estaria no lugar em que a banda gostaria, pois, como já vimos, o *Led Zeppelin II* foi gravado sob pressões da

²⁶⁴ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 147.

gravadora e ela não causa tanto impacto no lugar em que está, pois seu começo é “tranquilo”, com um andamento mais lento. Ainda que venha depois do quarto álbum, *Houses of the Holy* segue o mesmo padrão: início com uma faixa elétrica e “pesada” (*The song remains the same*), enquanto que a segunda tem instrumentação acústica e característica “calma” (*The rain song*), o que parece atestar o desejo da banda querer evidenciar seus diversos lados, mas que tem também uma característica mercadológica, pois mostra como o grupo se vendia naquele período. Por outro lado, *Rock and Roll* soa agressiva e, dessa forma, seu posicionamento no *Led Zeppelin IV* pode significar uma subversão.

No entanto, o álbum guardava consigo um conflito no tocante ao gênero musical: ainda que existisse uma negação dos subgêneros e estes fossem vistos como crise e só pudessem libertar quando subvertidos, o Led Zeppelin também se inseria no mercado do qual participavam Joni Mitchell, Jethro Tull e Fairport Convention. Afirmamos com isso que a inserção não é de forma completamente integrada; é crítica, mas não deixa de ser conflitante. *Stairway to heaven* fez sucesso em um período em que o rock progressivo também alcançava grandes mercados nos Estados Unidos;²⁶⁵ *Going to California* se tornou compacto na Austrália, junto com *Battle of evermore*, quando Joni Mitchell e Sandy Denny faziam sucesso no meio folk. Com isso, não estamos fazendo afirmações de que o rock dos anos 1960 estava fora do mercado. Ao contrário, ele criou uma tensão com o mercado a partir da existência da contracultura e permitiu que os músicos criassem com maior grau de autonomia. Todavia, o que se perdeu com a segmentação mercadológica foi justamente tal independência. O rock voltou para as fórmulas de mercado e passou a ter regras determinadas e bem aceitas por um determinado público, que seria a própria instabilidade que o Led Zeppelin expressou no quarto álbum e que ele viu com olhar crítico, subversivo, mostrando que era a crise.

3.2 Significados da experimentação no *Led Zeppelin IV*

As músicas experimentais que integram o *Led Zeppelin IV* parecem fazer oposição às faixas que estabelecem relações mais aproximadas com os subgêneros musicais que surgiram a partir do rock. Naquelas, a banda se aproximaria da década de 1960, quando Jimmy Page passava o arco de violino nas cordas de guitarra ou procurava os ruídos do teremim para compor seus álbuns. Todavia, o que temos que analisar é como o Led Zeppelin se aproximou dos anos 1960. A afinidade é semelhante àquela que vimos em *Stairway to heaven*: o que é subversivo e

²⁶⁵ SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013. p. 172-173.

não segue standards no quarto álbum estaria mais relacionado à esperança de que o passado voltasse.

Os experimentalismos de *Black Dog* e *Misty Mountain Hop*, nesse sentido, guardam semelhanças, pois ambas tem como base riffs com blue notes. A primeira faixa surgiu de uma lembrança que John Paul Jones teve de um blues de Muddy Waters e se tornou uma espécie de “bate-volta” entre a guitarra e a voz de Robert Plant, como explicou Jimmy Page, tal qual vemos na figura 7:²⁶⁶

Figura 7 – “Bate-volta” entre o vocal e a guitarra em *Black Dog*

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. *Led Zeppelin IV*: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 2.

Misty Mountain Hop, ao contrário de *Stairway to heaven*, compartilha o riff entre o piano elétrico, a guitarra e o baixo, o que dá profundidade à música e coloca todos os instrumentos com o mesmo grau de importância. Mas, apesar dessas características vindas do blues, as faixas não se configuram como um gênero musical específico, como podemos perceber na figura 8:²⁶⁷

²⁶⁶ TOLINSKI, Brad. *Luz e Sombra*: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 146.

²⁶⁷ Circulamos em vermelho as blue notes na figura 9. Na partitura de *Black Dog*, o sinal que parece um traço entre a terceira e a quarta linha é o sinal de tempo musical e significa silêncio. Portanto, é possível perceber que quando os instrumentos tocam, não há canto. Quando escutamos a faixa, o contrário também ocorre e se torna uma espécie de “bate-volta”.

Figura 8 – O riff compartilhado de *Misty Mountain Hop*

The musical score for Figure 8 shows the shared riff of 'Misty Mountain Hop'. It includes staves for Gt-I, Gt-II, Kb. (E. Piano), Ba., and Dr. The riff is marked with a circled '1' and a circled '2'.

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 57.

E a diferença entre a *Black Dog* e *Misty Mountain Hop* é que nesta os instrumentos não param de tocar durante o canto, como podemos observar na figura 9, ainda que eles mudem sua base sonora, provavelmente para dar ênfase à voz. Mas quando Robert Plant para de cantar, o riff volta a aparecer na faixa.

Figura 9 – *Misty Mountain Hop*: a parte cantada e a blue note

The musical score for Figure 9 shows the vocal part and the blue note of 'Misty Mountain Hop'. It includes staves for Vo., Gt-I, Gt-II, Kb., Ba., and Dr. The vocal part is circled in red, and the blue note is circled in red.

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 58.

As gravações das faixas também chamaram a atenção pelo overdub, técnica de estúdio na qual vários instrumentos são gravados em uma mesma parte da música ou permite a sobreposição deles. No caso de *Black Dog*, isso é perceptível na última estrofe cantada por Robert Plant, pois na resposta de Jimmy Page, podemos ouvir que existe mais de uma guitarra. Nas duas faixas, percebemos duas guitarras diferentes fazendo notas distintas, mas que se complementam na sonoridade. Nesse caso, fica um pouco mais fácil perceber o overdub e mostrá-lo na partitura, uma vez que ele pode ser feito várias vezes durante as faixas, mas com as mesmas notas, o que dificultaria um pouco mais sua percepção. No caso de duas notas diferentes tocadas juntas, podemos notar nos momentos abaixo (figuras 10 e 11):

Figura 10 – Overdub de guitarra em *Black Dog*

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 58.

Figura 11 – Overdub de guitarra em *Misty Mountain Hop*

Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 64.

Quando ouvimos em seu suporte original, o disco de vinil, sentimos certa confusão, ou até mesmo que existe algo inesperado nessas sonoridades sobrepostas, pois as músicas saem do seu eixo comum e entram em um padrão de timbre diferente daquele que vinha sendo apresentado. Além disso, a música ganha em “profundidade”; com isso queremos dizer que é possível perceber que há mais de uma camada de som que ajuda a “encorpar” o que ouvimos.

Esses recursos eram muito utilizados na década de 1960 em álbuns dos Beatles, Rolling Stones e outros, em uma tentativa de criar o ambiente psicodélico.

A sonoridade de *Black Dog*, tal como feita no estúdio e mixada, torna a música impossível de ser reproduzida igualmente ao vivo, pois, ainda que seja feita com distorção de guitarra, a técnica empregada no estúdio faz com ela não soe a mesma nos shows, por exemplo, sendo apenas semelhante. Jimmy Page não teria ficado satisfeito com a gravação de sua guitarra feita na acústica de Headley Grange e resolveu fazer a sonoridade de sua guitarra no Island Studios. Sendo assim, como explicou o produtor do Led Zeppelin:

Andy Johns usou o amplificador de microfone da mesa de som para conseguir a distorção [...] Depois botamos dois compressores 1176 Universal em série e distorcemos as guitarras o máximo possível e comprimimos de novo. Cada riff era uma combinação de três pistas – uma à esquerda, uma à direita e uma bem no meio. Os solos eram gravados de forma bem mais básica. Eu queria algo que atravessasse as outras guitarras, queria uma cor tonal totalmente diferente. Então pluguei minha guitarra numa Leslie e microfonei tudo como de costume.²⁶⁸

Podemos entender as duas faixas como experimentais, ao pensarmos que, em *Black Dog*, a estabilidade de um relacionamento, ainda que conservador, colocou-se como uma possibilidade, diferentemente de *Going to California*, em que a estabilidade nunca existiu. No caso de *Misty Mountain Hop*,²⁶⁹ o personagem ameaçado pelo policial que o ironiza e o adverte

²⁶⁸ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 146.

²⁶⁹ *Misty Mountain Hop*: “Walking in the park just the other day, baby / What do you, what do you think I saw? / Crowds of people sittin’ on the grass / With flowers in their hair said // Hey boy, do you wanna score? / And you know how it is / I really don’t know what time it was, woh-oh-oh / So I asked them if I could stay awhile // I didn’t notice, but it had got very dark and I was really / Really out of my mind / Just then a policeman stepped up to me and asked us said / ‘Please, hey, would we care to all get in line, get in line’ // Well, you know, they asked us to stay for tea and have some fun, woh-oh-oh / He said that his friends would all drop by / Why don’t you take a good look at yourself and describe what you see / And baby, baby, baby, do you like it? // There you sit, sitting spare like a book on a shelf rustin’ / Not trying to fight it / You really don’t care if they’re coming, woh-oh-oh / I know that it’s all a state of mind // If you go down in the streets today, baby, you better / You better open your eyes / Folk down there really don’t care, really don’t care, don’t care, really don’t / Which, which way the pressure lies // So I’ve decided what I’m gonna do now / So I’m packing my bags for the Misty Mountains / Where the spirits go now / Over the hills where the spirits fly // Oh, oh, ooh, ooh, ooh, ooh / I really don’t know / I really don’t know.” Em tradução livre: “Andando pelo parque apenas outro dia, baby / O que você, o que você acha que eu vi? / Multidões de pessoas sentadas sobre a grama / Com flores nos cabelos, disseram: // ‘Hey, garoto, você quer descolar uma?’ / E você sabe como é / Eu realmente não sei que horas eram, woh, oh, oh / Então eu perguntei a eles se eu poderia ficar mais um pouco // Eu não observei, mas tinha ficado muito escuro e eu realmente estava / Realmente fora da minha cabeça / Então apenas um policial aproximou-se de mim e perguntou / ‘Por favor, hey, nós gostaríamos que tudo permanecesse em ordem, em ordem // Bem, você sabe, eles nos perguntaram para ficar para o chá e para se divertir, woh, oh, oh / E ele disse que todos os seus amigos nos visitariam / Por que você não dá uma boa olhada em si e descreve o que você vê? / E, baby, baby, baby, você gosta disso? // Lá você senta, senta disponível como um livro numa estante enferrujada / Não tentando brigar com isto / Você realmente não se importa se eles estão vindo, woh, oh, oh / Eu sei que tudo é um estado da mente // Se você descer as ruas hoje, é melhor você / É melhor você abrir seus olhos / O povo lá embaixo realmente não se importa, não se importa, não se importa, realmente não / Para qual lado a pressão cai // Então eu decidi o que eu irei fazer agora / Então, estou pegando as minhas malas para as Montanhas Sombrias / Para onde os espíritos vão agora / Sobre as colinas onde os espíritos voam //

que iria prender os hippies que estavam fumando maconha não foi combatido por aquelas pessoas. Ao contrário, e seguindo a regra do underground londrino de não violência, ele iria buscar a fuga nas Montanhas Sombrias da obra de Tolkien,²⁷⁰ pois ali era o lugar onde ele poderia encontrar paz. Nesse caso, com base no que comentamos no capítulo anterior, a referência ao escritor britânico poderia funcionar como uma alegoria para os próprios anos de 1960, que significariam a fuga da crise, sendo que esta estaria na figura do policial e do povo que não se importaria para onde a “pressão cairia”.²⁷¹ Sendo assim, conseguimos notar que as músicas experimentais no *Led Zeppelin IV* carregavam a esperança de que a crise poderia ser superada, mas ela estaria, principalmente, em elementos da década de 1960, período antigo, como nas *Misty Mountains*.

Contudo, podemos pensar que essas duas faixas eram possíveis de serem reproduzidas ao vivo, ainda que com nuances de timbres; o mesmo caminho não seria possível com *When the levee breaks*, que o Led Zeppelin nunca tocou ao vivo em sua formação original.²⁷² Em primeiro lugar, a bateria é marcante devido à intensidade e ao eco do som. Quando o Led Zeppelin estava em Headley Grange, uma bateria nova chegou para John Bonham e foi colocada no hall de entrada. O timbre da bateria na acústica do ambiente teria agradado Jimmy Page que, junto com Andy Johns, “pendurou dois microfones MI60 vindos do segundo andar, comprimiu-os, acrescentou um pouco de eco e comprimiu o resultado final também.”²⁷³ A acústica era tão balanceada que Page afirmou que não precisou microfonar o bumbo.²⁷⁴ Para o produtor, a bateria era “um instrumento acústico, tinha que ter respiro, então sempre foi

Oh, oh, oh, ooh, ooh, ooh / Eu realmente não sei / eu realmente não sei.” WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 57-68.

²⁷⁰ No livro *O Hobbit*, as Montanhas Sombrias aparecem como uma etapa da aventura de Bilbo Bolseiro para recuperar o ouro dos anões que estava nas mãos dos dragões e podemos notá-las nos cantos dos anões: “*Para além das montanhas nebulosas, frias / Adentrando cavernas, calabouços cravados / Devemos partir antes do sol surgir, / Em busca do pálido ouro encantado.*” TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 13.

²⁷¹ Na letra de *Misty Mountain Hop*, encontramos o seguinte trecho: “Você realmente não se importa se eles estão vindo woh, oh, oh / Eu sei que tudo isso é um estado da mente, oh / Se você descer as ruas hoje, baby, é melhor você / É melhor você abrir seus olhos / O povo lá embaixo realmente não se importa, não se importa / Não se importa, realmente não / Para qual, para lado a pressão cai.” No original: “*You really don't care if they're coming woh, oh, oh / I know that it's all a state of mind, oh. / If you go down in the streets today, Baby, you better / You better open your eyes / Folk down there really don't care, really don't care / Don't care, really don't / Which, which way the pressure lies.*”

²⁷² Durante 1994, Robert Plant e Jimmy Page se reuniram para fazer reinterpretações do Led Zeppelin, em uma parceria que durou de 1994 a 1999. Uma das reinterpretações com instrumentos orientais era de *When the levee breaks*, em uma versão completamente diferente da canção original em termos de harmonia, timbre, instrumentação e melodia. O vídeo para ouvir esta versão pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=jL3nFxSoApE>. Acesso em: 20 nov. 2018.

²⁷³ PAGE, Jimmy apud TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 150.

²⁷⁴ Ibid., p. 150.

primordial que o estúdio capturasse bem o seu som.”²⁷⁵ Naquela época, normalmente as baterias ficavam isoladas dentro do estúdio, então captar o som da acústica da bateria ao distanciar os microfones era uma novidade,²⁷⁶ ainda que outros produtores, como Sam Phillips, tivessem pensado na microfonação ambiente para conseguir captar o som acústico da bateria. O Led Zeppelin conseguiu não só fazer fama com o timbre da bateria de *When the levee breaks*, como o transformou em um som psicodélico.²⁷⁷

A última faixa do lado B guarda, ainda, outras características que a fazem uma das mais complexas do álbum. John Bonham toca a bateria com células rítmicas repetitivas, elementos da música minimalista, que surgiu na segunda metade do século XX, mais ou menos no mesmo período que o rock, e significou uma reação “[...] contra a complexidade e a abstração frígida dos estilos de vanguarda contemporâneos tais como o serialismo dos anos de 1950 ou a música aleatória (acaso) dos anos de 1960.”²⁷⁸ A música minimalista possui uma estrutura formal contínua, mesmo uma tessitura rítmica e tonalidade viva, uma paleta harmônica simples, uma carência de linhas melódicas estendidas e padrões rítmicos repetitivos. Ou seja, “[...] a técnica²⁷⁹ minimalista sempre produz longos tempos, harmonicamente passagens estáticas caracterizadas pela consonância e construção de padrões e pulsos repetidos.”²⁸⁰ Para o musicólogo Timothy Johnson, a técnica minimalista não apareceria apenas no ritmo ou na característica apenas melódica, já que sempre vários aspectos figurariam em músicas de compositores que optassem pelo minimalismo. Contudo, o Led Zeppelin era uma banda de rock que primava pelo experimentalismo e, assim, Bonham citou o minimalismo em *When the levee breaks* e não se prendeu a rótulos pré-estabelecidos, pois o olhar da banda, como já vimos, era crítico em relação às regras pré-determinadas. Portanto, houve uma subversão dos padrões de composições no

²⁷⁵ PAGE, Jimmy apud TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 150.

²⁷⁶ Ibid., p. 26.

²⁷⁷ Ibid., p. 26.

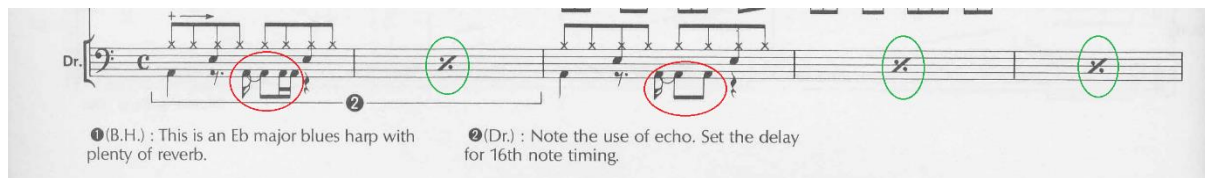
²⁷⁸ No original: “[...] against the complexity and icy abstractness of contemporary avant-garde styles such as total serialism of the 1950s or the aleatoric (chance) music of the 1960s.” MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 139.

²⁷⁹ Há um debate se minimalismo seria uma estética, um estilo ou uma técnica. No primeiro caso, Timothy A. Johnson entendeu que seria faixas que mudaram a percepção da escuta musical, pois o minimalismo enquanto estética não iria para diferentes áreas na mesma faixa; no segundo caso, o minimalismo seria um modo de expressão, o que abarcaria mais peças do que se fosse um estilo, assim ele teria uma forma estrutural contínua, uma mesma tessitura rítmica e tons claros, uma paleta harmônica simples, carência de grandes linhas melódicas e padrões rítmicos repetitivos. Todavia, no terceiro caso, no mínimo duas das características do estilo apareceriam. Como em *When the levee breaks* apenas o ritmo tem a característica da música minimalista, preferimos chamar de técnica minimalista, ainda que isso implique apenas na característica rítmica. Cf. JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style or Technique? **The Musical Quarterly**, v. 78, n. 4, p. 742-773, 1994.

²⁸⁰ No original: “[...] the minimalist technique often produces long, harmonically static passages, characterized by consonance and built from repeated patterns and pulses.” Ibid., p. 751.

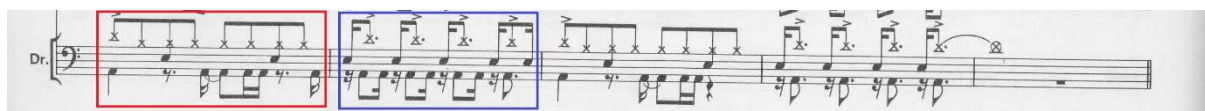
tocante a forma de mobilizar a bateria de John Bonham nesta faixa, como podemos ver nas imagens abaixo:²⁸¹

Figura 12 – Células rítmicas repetidas na introdução de *When the levee breaks*



Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 90.

Figura 13 – Diferenças não-sutis nas células rítmicas da bateria de *When the levee breaks*



Fonte: WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990. p. 92.

Além da bateria não alcançar o mesmo tipo de sonoridade em um show, Jimmy Page colocou eco reverso na gaita de Robert Plant e na sua guitarra Fender elétrica de doze cordas. O efeito consiste em virar a fita, colocar o eco dos instrumentos em outra pista e voltá-la ao lugar. O eco vem antes do sinal e dá a impressão de ouvir o instrumento de trás para frente e é possível perceber essa mesma sensação de confusão nos overdubs de *Black Dog* e *Misty Mountain Hop*. Além disso, Jimmy Page diminuiu o ritmo da pista de gravação para dar um ar de densidade na faixa.²⁸² Por fim, podemos notar que, a cada verso, há nuances que fazem com que ela não se repita; muitas delas só foram possíveis graças às técnicas de estúdio, já que este funciona como um quinto instrumento.

Durante os anos de 1960, principalmente a partir do *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, o estúdio de gravação não seria mais usado apenas como um local para registrar a música, mas como um novo instrumento musical, o que fez com que o produtor e o engenheiro de som também ganhassem espaço.²⁸³ Segundo Jimmy Page, isso só seria possível

²⁸¹ Na figura 12, em vermelho, colocamos as variações rítmicas sutis, características da música minimalista. Em verde, circulamos os sinais de repetição em uma partitura, pois eles nos indicam a recorrência de células rítmicas. Na figura 13, circulamos em vermelho e azul apenas para indicar as diferenças não-sutis nas células rítmicas.

²⁸² TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 81.

²⁸³ FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: uma colagem de sons e imagens. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 5, ano V, n. 1, jan.-mar. 2008. p. 10. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_2_Jose_Adriano_Fenerick.pdf. Acesso em: 02 fev. 2016.

graças à gravação feita em oito canais.²⁸⁴ Tudo foi criado por causa de George Martin, produtor dos Beatles nos anos de 1960, pois ele utilizou “a tecnologia básica em quatro canais. A superposição de gravações permitia que Martin usasse nove canais.”²⁸⁵ Sendo assim, os músicos de rock começaram a criar faixas com novos timbres que tivessem aspectos psicodélicos, colocavam fitas para rodar ao contrário, ou, como fez Jimmy Page, enchiam as faixas com overdub e eco reverso. Segundo Simon Frith, a invenção da fita magnética permitiu que músicas fossem cortadas, emendadas, dubladas, e que sons de gravação fossem registrados múltiplas vezes, uma vez que os sons dos estúdios, apesar de artificiais, permitiam expressões artísticas complexas e autônomas e eram um dos mais importantes instrumentos musicais do rock no final dos anos de 1960.²⁸⁶ Além disso, criava uma atmosfera no rock contrária aos shows ao vivo. Os Beatles não faziam mais shows porque não conseguiriam apresentar faixas como *Being for the Benefit of Mr. Kite* ao vivo, uma vez que fitas magnéticas foram cortadas e coladas de forma aleatória para construção da faixa. Da mesma forma acontecia com *When the levee breaks*: recriar ao vivo as faixas com eco reverso seria impossível, logo a última faixa do lado B do *Led Zeppelin IV* teria aproximações com os anos de 1960 e com o uso do estúdio para a criação de novos sons.

Esses motivos artísticos e saudosos em relação à década de 1960 nos levam a questionar a entrevista dada por Jimmy Page a Brad Tolinski em 2012. O guitarrista disse: “que se danem [sic] os anos 1960! Vamos desbravar uma nova década [...]”.²⁸⁷ Percebemos que, apesar de ter captado a crise do underground londrino no início dos anos de 1970, que propiciou a estandardização da arte em fórmulas de sucesso, o *Led Zeppelin IV* mostrou que só haveria esperança para a autonomia da arte e para a saída da crise no retorno da década de 1960 e da contracultura. Portanto, o olhar saudosista do álbum parece negar as afirmações feitas por Jimmy Page trinta anos depois, pois ele queria que as utopias românticas e psicodélicas do underground voltassem ao seu esplendor.

É nesse ponto, também, que reside a nossa discordância em relação a Paul Friedlander, que definiu o *Led Zeppelin* como o carro chefe da diluição e do esvaziamento político do rock e da contracultura.²⁸⁸ Segundo o historiador, “Os anos 70 deram início à Geração do Eu, e as letras das músicas logo desviaram-se da crítica social para temas menos políticos: sexo, drogas

²⁸⁴ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 26.

²⁸⁵ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 136.

²⁸⁶ FRITH, Simon. Art VS technology: the strange case of popular music. In: FRITH, Simon. **Popular Music**. London: Routledge, 2004. V. 2. p. 115-116.

²⁸⁷ TOLINSKI, Brad. op. cit., p. 117.

²⁸⁸ FRIEDLANDER, Paul. op. cit., p. 327-347.

e rock and roll”,²⁸⁹ no lugar dos valores utópicos da contracultura. Em partes, concordamos com Friedlander, pois a década de 1970 significou a incorporação do rock pelo mercado, sua fragmentação em subgêneros e a perda de suas utopias políticas e sociais. Porém, ao analisarmos o *Led Zeppelin IV*, não podemos concordar que o projeto de Jimmy Page reproduziu standards bem aceitos pelo mercado, pois, como vimos, o próprio olhar do Led Zeppelin para o gênero musical era crítico. Outro ponto importante que queremos salientar é que as “drogas, o sexo e o rock and roll” estiveram presentes na sonoridade e nas letras de bandas dos anos de 1960, como em *With a little help from my friends*, dos Beatles, *Cry Baby*, de Janis Joplin, ou *Foxy Lady*, de Jimi Hendrix.

A questão é como as bandas de rock pós-contracultura e que participaram da fragmentação do rock encararam tal temática, pois, normalmente, esvaziaram os significados utópicos presentes na contracultura. Em termos de *Led Zeppelin IV*, ao contrário do que afirmou Paul Friedlander, notamos que a banda gostaria de que a década de 1960 voltasse, o que fez com que ela se insurgisse contra o esvaziamento político e social que estaria acontecendo com a incorporação da contracultura e do rock pelo mercado. Lembramos que, em termos musicais, a esperança só existe em um passado conectado aos experimentalismos, como havia na década de 1960. Portanto, o Led Zeppelin não seria o carro chefe da diluição da contracultura, mas uma banda que gostaria que este fenômeno social tivesse sua continuidade.

Apesar das questões musicais apresentadas acima, ainda há a análise da capa que reforça a busca do Led Zeppelin para quebrar com standards artísticos e para voltar ao período no qual o rock não precisava se fechar em subgêneros. A negação dessas novas fórmulas no início dos anos de 1970 também estaria presente na capa interna do álbum, na obra feita por Barrington Colby.²⁹⁰ As características da pintura nos mostram algo feito com poucas cores e o ponto de perspectiva é inadequado, pois está deslocado, próximo ao indivíduo que pede libertação para o eremita, e não centralizado como nas obras do classicismo europeu.

Essas seriam marcas de uma escola de pintura inglesa do século XIX conhecida como Irmandade Pré-Rafaelita. Podemos dizer que, para esses artistas, “a cópia acadêmica de grandes artistas clássicos [...] tornara-se mecânica, inautêntica, excessivamente convencional, engessante em relação à criatividade artística e, em outras palavras, insincera e impura.”²⁹¹ Entende-se que os pré-rafaelitas negavam a imitação que a academia inglesa fazia dos artistas

²⁸⁹ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 290-291.

²⁹⁰ Ver figura 2 na página 47 desta dissertação.

²⁹¹ BARROS, José D’Assunção. O romantismo e o revival gótico no século XIX. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, abr. 2009. p. 178. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/704/660>. Acesso em: 10 out. 2018.

renascentistas, personificados no pintor Rafael Sanzio, e queriam o retorno do autêntico. Dessa forma, era preciso trazer de volta a criatividade para o campo da arte. Portanto, a maior parte das técnicas do classicismo foi invertida por essa escola.²⁹²

Por fim, os artistas da Irmandade Pré-Rafaelita eram românticos, no sentido de estarem localizados no século XIX, e se voltaram aos temas medievais para negar a modernidade que estava em voga na sua época, pois o iluminismo e o neoclassicismo, respectivamente filosofia e arte porta-vozes do mundo moderno que surgia, viram a Idade Média como um mundo das sombras, do desconhecimento, da superstição e da irracionalidade. Frente à modernidade, que mostrava suas contradições devido às invasões napoleônicas, a rápida velocidade das transformações modernas que impactaram o cotidiano e a urbanização acelerada, os pré-rafaelitas buscaram nos elementos negados pelos defensores da modernidade seu motivo de exaltação.

A capa do *Led Zeppelin IV*, assim, não só indicou a busca pela libertação no mundo das superstições, que tem correspondência na carta do tarô, mas mostrou, na escolha artística e histórica, sua relação com padrões da arte pré-estabelecidos: o *Led Zeppelin IV* negaria os standards como fizeram os pré-rafaelitas de quem Jimmy Page buscava, confessadamente, suas referências.²⁹³ Se no início dos anos de 1970 o rock progressivo e o folk rock significaram a perda da autonomia artística em prol do mercado, o Led Zeppelin se insurgiu contra isso, ainda que de forma conflitante por também se integrar ao conseguir seus maiores sucessos comerciais com tais demonstrações de discordância.

O fato de o Led Zeppelin não aceitar e ver com criticidade a produção do rock do início da década de 1970, que buscava expressão em novos subgêneros, coloca em questionamento o olhar de Paul Friedlander sobre a banda. Afinal, como um álbum, com faixas experimentais e com técnicas de estúdio criadas por Jimmy Page, poderia ser apenas uma cópia de artistas que deram certo durante os anos de 1960? O Led Zeppelin se aproximou dos graus de experimentações dessa década e buscou criticar artisticamente os subgêneros que enquadravam as bandas em modelos de produção artísticas pré-estabelecidos. Além disso, a análise acerca da musicalidade da banda nos mostra que o *Led Zeppelin IV* revela as fraturas sociais presentes no contexto da década de 1970. Sendo assim, o álbum não se enquadra na diluição da década de 70 do século XX, mas mostra uma visão sobre a crise do período e de como a banda a encarou.

²⁹² BARROS, José D'Assunção. O romantismo e o revival gótico no século XIX. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, abr. 2009. p. 178. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/704/660>. Acesso em: 10 out. 2018.

²⁹³ GODWIN, Robert. *Led Zeppelin: The Press Reports...* Ontario: CGn Publishing, 2003. p. 91.

Portanto, nos aproximamos, ainda que criticamente, da interpretação de David Simonelli, que afirmou que a banda idealizada por Jimmy Page foi um dos pontos culminantes dos experimentalismos dos anos de 1960.

Todavia, há uma questão que ainda precisa ser respondida: como o Led Zeppelin conseguiu produzir faixas experimentais em meio à crise do underground, sendo que o rock já estava passando por um processo de standardização? Conseguimos encontrar a resposta com análises das fontes da imprensa, uma vez que o quarto álbum lançou o Led Zeppelin para o sucesso comercial, o que fez com que a indústria dependesse da banda para ter lucros e não o contrário, ou seja, que a banda necessitasse da Atlantic Records para existir. Mas, nesse período, isso ainda não tinha acontecido, pois é preciso lembrar que a banda foi advertida de que o álbum seria um “suicídio profissional”²⁹⁴ porque a capa não apresentava títulos. Talvez, a resposta esteja na percepção de que as utopias do underground londrino não haviam desaparecido completamente; ainda existia quem buscasse iluminação psicodélica nas drogas, pois, como já vimos, Allen Ginsberg pediu para que as pessoas não exagerassem no uso para que não tivessem problemas de saúde, mas defendia a ingestão para pensar a sociedade de forma diferente e fazer oposição à modernidade que oprimia o ser humano.²⁹⁵

A repressão policial em relação aos indivíduos que usavam drogas também passou a ocupar as páginas do *International Times* durante a segunda metade do ano de 1970 até o seu final. Em setembro desse ano, duas pessoas negras, um homem e uma mulher, tentaram intervir na ação violenta de um policial contra um provável freak. O resultado foi a prisão dos três indivíduos, o que levou o jornal do underground londrino a tecer críticas severas às ações racistas dos policiais acusados de terem brutalizado pessoas negras que saíram em defesa de um indivíduo. Episódios como esse nos mostram que a sociedade alternativa que foi criada no Soho ainda oferecia algum risco ao establishment, pois este também estava preocupado, em alguma medida, em reprimir possibilidades de crítica ao capitalismo e ao mundo moderno.²⁹⁶

Contudo, como alertou Barry Miles, muitos apresentadores de canais de televisão da sociedade conservadora londrina passaram a usar cabelos compridos e roupas informais, o que demonstrava que a cultura do underground poderia ser incorporada em certos aspectos que não

²⁹⁴ TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012. p. 141.

²⁹⁵ GINSBERG, Allen. Speed. **International Times**, London, v. 1, n. 74, 27 fev. 1970. p. 8. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Vol-1&issue=74&item=IT_1970-02-27B-IT-Vol-1Iss-74008. Acesso em: 26 ago. 2018.

²⁹⁶ BLACK Panther. **International Times**, London, v. 1, n. 87, 10 set. 1970. p. 3. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Vol-1&issue=87&item=IT_1970-09-10B-IT-Vol-1Iss-87003. Acesso em: 10 nov. 2018.

ameaçavam o funcionamento do mercado.²⁹⁷ Era um período em que o underground londrino parecia conviver com as suas utopias em crise e seu processo de derrota. Afinal, quando os meios de comunicação conservadores passaram a utilizar a moda freak, que dizia negar a sociedade, significaria que a oposição não foi funcional e acreditamos que isso teria ocorrido por causa dos conflitos que pudemos observar nas práticas alternativas que conviviam com o mercado por parte dos membros do underground.

Em um dos artigos do *International Times* sobre filmes meramente comerciais e filmes experimentais produzidos pelo underground, o jornal reconheceu que a cultura produzida no Soho londrino estava tão ligada ao mercado quanto a elaborada pelo establishment, com a diferença de que aquela permitiria uma maior autonomia para que o artista conseguisse se expressar, afinal era possível ter algo de experimental nesse circuito, ainda que o filme não deixasse de ser, também, uma mercadoria, assim como era o rock, que estava submetido à indústria fonográfica e suas buscas por lucro.²⁹⁸

Foi esse convívio de dois fenômenos entre o underground e o establishment que incorporou a contracultura, que nos mostra que havia uma crise que não teria terminado de vez com as utopias dos freaks. A estética apresentada por uma banda que ainda dependia da gravadora pôde se ancorar nos resquícios das utopias da década de 1960 que ainda existiam na sociedade e, por isso, o Led Zeppelin conseguiu gravar faixas experimentais no seu quarto álbum e não reproduzir os standards dos subgêneros do rock progressivo e do folk rock. Nesse sentido, o *Led Zeppelin IV* pode ser visto como o resultado de uma banda que pensou seu período e tensionou as relações com a sociedade.

²⁹⁷ MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003. p. 351.

²⁹⁸ WATANABE, Paul. Auter cinema: the true underground. **International Times**, London, v. 1, n. 87, 10 set. 1970. p. 4-5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=87&item=IT1970-09-10B-IT-VOLUME-1Iss-87_005. Acesso em: 10 nov. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos historicamente o *Led Zeppelin IV*, percebeu-se que o Led Zeppelin estabeleceu uma relação de tensão entre o contexto e a produção do álbum, uma vez que seus músicos apenas conseguiram produzi-lo mediante um contexto do início da década de 1970, no qual havia a crise do underground londrino psicodélico, do Estado de Bem-Estar Social e o resquício das utopias que davam sentido romântico à contracultura freak. Essa crise não teria ocorrido por causa – e tão somente – de fatores externos ao underground, como as críticas da Nova Esquerda britânica, mas também por conta de seus próprios conflitos internos. Ao mesmo tempo em que essa contracultura negava a modernidade, o capitalismo e o mercado, ela reproduzia seus modos de produção, o que teria possibilitado a incorporação de muitas de suas modas e estéticas pelo establishment que os próprios freaks criticavam. Além disso, suas crenças no “amor livre”, na chegada da Era de Aquário, nas alimentações macrobióticas e nos mantras resultaram em uma série de mercadorias que o status quo pôde incorporar e utilizar já sem seus significados utópicos e de negação do conservadorismo.

Algo que também podemos observar foi que, ao mesmo tempo em que a contracultura do Soho se propunha a negar a massificação do capitalismo e a pop music, ela adentrou o grande mercado de massas, visto que os álbuns de rock venderam milhões de cópias, como o próprio *Led Zeppelin IV*, que chegou ao número de 22 milhões de cópias comercializadas apenas nos Estados Unidos. O underground gerou uma cultura que, simultaneamente, negava o mercado e inseria-se nele. Talvez esse tenha sido um dos fatores que possibilitaram a incorporação de muitas de suas modas e formas artísticas ao mercado conservador, incluindo o rock.

Isso não significa dizer, por outro lado, que o underground também não criou utopias românticas para fazer oposição ao establishment e à modernidade. Na síntese cultural que propôs o underground londrino, a ingestão de drogas psicodélicas era uma forma de possibilitar não apenas a subjetividade, mas de entender que outros indivíduos teriam direito à mesma autonomia, ao menos no nível ideal, pois, como se percebeu no caso das mulheres freaks, o machismo ainda cerceava e limitava as suas ações. Essa compreensão do outro dava um sentido de comunidade para essa contracultura que, em tempos de individualismo moderno, já não existia. Além disso, os adeptos desse novo modelo de vida renegavam viver e lutavam contra a guerra tecnológica, como a do Vietnã, buscavam referências em mitologias e lendas como forma de se opor aos aspectos da vida moderna e compreendiam que o fim das opressões hierárquicas acabaria por mudar a situação da civilização.

Essa maneira do underground encarar a cultura possibilitou a existência de um novo tipo de música que não tinha forma pré-estabelecida e que permitia ao artista determinado grau de autonomia para produzir arte: a forma cultural chamada rock. Como colocar em um gênero musical as faixas *Glimpses* (Yardbirds), *Being for the benefit of Mr. Kite* (Beatles), *Sympathy for the Devil* (Rolling Stones) e *Purple Haze* (Jimi Hendrix)? Como se explica, baseado nos gêneros musicais existentes na época, o timbre que Jimmy Page conseguiu ao passar o arco de violino na guitarra em *Dazed and Confused*? A resposta à qual chegamos é que isso não possui enquadramento e, por isso, deve ser entendido como parte da cultura psicodélica de Londres e como uma expressão mais autônoma do artista.

Entendeu-se, também, que a autonomia de produção do rock e do Led Zeppelin não se daria somente pela existência do underground londrino, mas devido às condições tecnológicas e de produção. O rock causou uma mudança substancial na forma da produção musical. A estrutura das gravadoras, comum até meados da década de 1960, modificou-se. Se antes havia um único setor para a produção musical, o rock psicodélico mostrou que os próprios artistas ou pessoas conhecedoras da nova música deveriam produzir, mixar e fazer com que o rock soasse diferente. Além disso, a existência do Long Play (LP) foi fundamental não só para a ruptura com a pop music, cujo padrão de duração da música era de três a quatro minutos, mas também para que as bandas de rock pudessem mostrar sua variedade sonora e compor álbuns que formassem um todo coerente, como uma obra de arte completa, como foi o caso do Led Zeppelin, cujo objetivo era mostrar as diversas paisagens sonoras que o grupo exploraria: faixas com instrumentações acústicas e elétricas, com eco reverso, instrumentos orientais, com sons de bateria que permitiam dar a sensação de que esta estava em um espaço aberto etc.

Por outro lado, como se percebeu, o *Led Zeppelin IV* não foi produzido e elaborado durante o apogeu do romantismo freak, mas no período de sua crise. Dentro desse momento histórico de instabilidade da cultura jovem da década de 60 do século XX e princípio da crise do Estado de Bem-Estar Social, o rock sofreu modificações e, ao invés de continuar seus experimentalismos musicais, dados pela cultura psicodélica, essa forma cultural passou a ser compartimentada em diversos subgêneros musicais, como o heavy metal, o rock progressivo, o folk rock e o hard rock. A criação pela indústria dessas diversas fórmulas pré-estabelecidas não só foi vista como um sinal da crise do underground, como foi negada, pois a banda expressou que gostaria que o passado dos anos de 1960 voltasse para o momento presente. No entanto, ao criticar os subgêneros do rock, o Led Zeppelin se utilizou das mesmas categorias que negou e isso criou uma relação de tensão, já que, ao mesmo tempo em que negava, a banda se inseria no mercado, tanto que seu maior sucesso da carreira é um rock progressivo. Tal fato nos levou

a questionar e discordar de Paul Friedlander, pois os experimentalismos contidos no *Led Zeppelin IV* e o seu olhar crítico para os subgêneros do rock não faziam com que os músicos formassem uma banda de sexo, drogas e rock and roll esvaziada de seus significados políticos e sociais da década de 1960, pois o que o Led Zeppelin defendia seria a continuidade do apogeu desse período em seu momento de crise.

Contudo, percebeu-se que aquilo que era chamado de musicalidade “luz e sombra” continuou a ter lugar no *Led Zeppelin IV*, pois os subgêneros musicais contrastam com as faixas experimentais e geram, simultaneamente, um conflito e um sentido lógico, pois, se de um lado, as standardizações e o indescritível se tensionam, elas possuem sentido dentro da temática do álbum: se o engessamento é a crise, a possibilidade de experimentação é a condição, para o Led Zeppelin, de sair do momento de instabilidade. Essa visão da musicalidade das faixas também está contida nas letras, visto que, se em *Going to California* a estabilidade é algo impossível de alcançar, já que se trata de um subgênero musical, em *When the levee breaks*, uma faixa experimental, a possibilidade de ir para Chicago poderia significar ao narrador a fuga da crise para encontrar a estabilidade. Porém, nesse caso, é a musicalidade que dá sentido à letra das faixas que estão na forma canção.

A escolha da banda de não se integrar aos modelos pré-estabelecidos ou de olhá-los criticamente é uma ação individual ante a estrutura social, na qual os artistas que estudamos não eram completamente livres, pois estavam cerceados não só pela relação com o underground, mas também pelo mercado. Porém, também não eram completamente integrados às estruturas sociais, já que ainda existia um resquício do underground londrino com o qual poderiam estabelecer alguma relação para que conseguissem experimentar as novidades estéticas legadas pela contracultura jovem dos anos de 1960. Assim, podemos afirmar que o *Led Zeppelin IV* permitiu à banda não só se aproximar do rock desse momento, mas também daquele standardizado, que teve como expoentes Jethro Tull, Yes, Joni Mitchell, Deep Purple etc. A escolha metodológica de olhar para o artista como ativo e que forma uma opinião sobre a sociedade ajudou a compreender como o Led Zeppelin viu o seu contexto e expressou seus sentimentos acerca dele.

Por fim, gostaríamos de esclarecer que o estudo sobre o *Led Zeppelin IV* foi sobre uma banda e um álbum específico e que somente se realizou na contraposição entre o dinamismo histórico de crise do Estado de Bem-Estar Social e do underground londrino e a própria ideologia da banda perante os desafios artísticos do seu período. Isso significa dizer que o *Led Zeppelin IV* ajuda a perceber os conflitos sociais do momento histórico discutido, uma vez que eles se encontram dentro da própria obra de arte, porém, talvez a obra em si não esclareça todas

as fraturas e problemas de uma época, pois em cada álbum, em cada show, ou em cada banda de rock, outros conflitos podem ser percebidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• Discografia

BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY. **Cheap Thrills**. New York: Columbia; Sony BMG Music Entertainment, 1999 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (55min.). Disponível no Spotify.

DEEP PURPLE. **Fireball**. London: HEC Enterprises Ltd., 1996 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (78min.). 25th Anniversary Edition. Disponível no Spotify.

EMERSON, LAKE & PALMER. **Tarkus**. London: Leadclass Limited, 2016 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (89min.). Disponível no Spotify.

FAIRPORT CONVENTION. **Full house**. New York: Island Records; Universal Music, 2001 [remasterizado do LP original de 1970]. 1 CD (58min.). Disponível no Spotify.

FAIRPORT CONVENTION. **Liege and lief**. New York: Island Records; Universal Music, 2002 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (55min.). Disponível no Spotify.

FAIRPORT CONVENTION. **Unhalfbricking**. New York: Island Records; Universal Music, 2003 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (39min.). Disponível no Spotify.

FRANK ZAPPA AND THE MOTHER OF INVENTION. **We're only in it for the money**. New York: Universal Music, 2012 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (39min.). Disponível no Spotify.

JONI MITCHELL. **Blue**. California: Warner Bros. Records, 1971. 1 LP (36min.). Disponível no Spotify.

JONI MITCHELL. **Joni Mitchell (AKA Song to a Seagul)**. California: WEA International, 1968. 1 LP (38min.). Disponível no Spotify.

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin**. New York: Atlantic Records. 1969. 1 LP (44min.).

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin II**. New York: Atlantic Records. 1969. 1 LP (41min.).

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin III**. New York: Atlantic Records. 1970. 1 LP (43min.).

LED ZEPPELIN. **Led Zeppelin IV**. New York: Atlantic Records, 1971. 1 LP (42min.).

PINK FLOYD. **Atom Heart Mother**. London: Pink Floyd Music Ltd.; Sony Music Entertainment, 2016. [remasterizado do LP original de 1970]. 1 CD (52min.). Disponível no Spotify.

PINK FLOYD. **The Piper at the gates of down**. London: Pink Floyd Ltd.; Sony Music Entertainment, 2016 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 LP (41min.). Disponível no Spotify.

THE BEATLES. **Abbey Road**. London: Apple Corps., 2015 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 LP (47min.). Disponível no Spotify.

THE BEATLES. **Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band**. London: Apple Corps., 2017 [remasterizado do LP original de 1967]. 4 CDs (203min.). Disponível no Spotify.

THE BEATLES. **The Beatles**. London: Apple Corps., 2015 [remasterizado do LP original de 1968]. 2 CDs (93min.). Disponível no Spotify.

THE DOORS. **Waiting for the sun**. New York: Elektra; Warner Music Group, 1968. 1 LP (32min.). Disponível no Spotify.

THE INCREDIBLE STRING BAND. **The hangman's beautiful daughter**. New York: Elektra, 1968. 1 LP (49min.). Disponível no Spotify.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. **Are you experienced**. Seattle, New York: Experience Hendrix L.L.C; Sony Music Entertainment, 2010 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 CD (60min.). Disponível no Spotify.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. **Axis: Bold as love**. Seattle, New York: Experience Hendrix L.L.C; Sony Music Entertainment, 2010 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 CD (39min.). Disponível no Spotify.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE. **Electric Ladyland**. Seattle, New York: Experience Hendrix L.L.C; Sony Music Entertainment, 2010 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (75min.). Disponível no Spotify.

THE PENTANGLE. **Basket of light**. London: Sanctuary Records; BMG, 2001 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (52min.). Disponível no Spotify.

THE PENTANGLE. **The Pentangle**. London: Sanctuary Records, 2001 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (52min.). Disponível no Spotify.

THE ROLLING STONES. **Beggars Banquet**. New York: ABKCO Music & Records, 2002 [remasterizado do LP original de 1968]. 1 CD (39min.). Disponível no Spotify.

THE ROLLING STONES. **Out of our heads**. New York: ABKCO Music & Records, 2002 [remasterizado do LP original de 1965]. 1 CD (33min.). Disponível no Spotify.

THE YARDBIRDS. **Little games**. London: Parlophone Records, 2003 [remasterizado do LP original de 1967]. 1 CD (76min.). Disponível no Spotify.

YES. **Close to the Edge**. New York: Elektra, 2003 [remasterizado do LP original de 1972]. 1 CD (64min.). Disponível no Spotify.

YES. **Fragile**. New York: Elektra, 2003 [remasterizado do LP original de 1971]. 1 CD (59min.). Disponível no Spotify.

YES. **Yes**. New York: Elektra, 2003 [remasterizado do LP original de 1969]. 1 CD (79min.). Disponível no Spotify.

- **Fontes diversas (memórias, cartas, obras literárias, partituras etc.)**

ALI, Tariq. **O poder das barricadas**: uma autobiografia dos anos 60. São Paulo: Boitempo, 2008.

CARPENTER, Humphrey (Org.); TOLKIEN, J. R. R. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

LED ZEPPELIN. **Site oficial**. Disponível em: www.ledzeppelin.com. Acesso em: 02 fev. 2016.

MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003.

MILES, Barry. **London Calling**: a countercultural History of London since 1945. London: Atlantic Books, 2010.

SPENCE, Lewis. **An encyclopedia occultism**. New York: Dodd, Mead & Company, 1920.

SPENCE, Lewis. **The magic arts in Celtic Britain**. London: Dover, 1999.

TOLINSKI, Brad. **Luz e Sombra**: conversas com Jimmy Page. São Paulo: Globo, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2013

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**: as duas torres. São Paulo: Martins Fontes, 2001

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**: o retorno do Rei. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WARNER CHAPPEL MUSIC. **Led Zeppelin IV**: off the record. London: Rittor Music, 1990.

WILSON, Wes. **Bill Graham Presents**, fev. 1967. Disponível em: <http://www.wes-wilson.com/bill-graham-presents.html>. Acesso em: 12 dez. 2017.

- **Jornais e revistas**

BANGS, Lester. Led Zeppelin III. **Rolling Stone**, Estados Unidos, 26 nov. 1970. Album Reviews, p. 34. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/led-zeppelin-iii-112284/>. Acesso em: 10 dez. 2017.

BLACK Panther. **International Times**, London, v. 1, n. 87, 10 set. 1970. p. 3. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=87&item=IT1970-09-10B-IT-Volume-1Iss-87003>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BOOK now for Xmas. **International Times**, London, v. 1, n. 8, 13 fev. 1967. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=8&item=IT_1967-02-13_B-IT-Volume-1_Iss-8_012. Acesso em: 21 ago. 2018.

BRADLEY, Martin. Man of Grass: Bradley Martin interviews. **International Times**, London, v. 1, n. 2, 31 out. 1966. p. 4-5. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=2&item=IT1966-10-31B-IT-Volume-1Iss-2004>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CURTIS. Dear IT. **International Times**, London, v. 1, n. 43, 01 nov. 1968. p. 15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=43&item=IT_1968-11-01_B-IT-Volume-1_Iss-43_015. Acesso em: 24 ago. 2018.

DENNIS, Felix. The Album. **OZ Magazine**, London, abr. 1969. p. 14. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/ozlondon/20>. Acesso em: 02 dez. 2017.

GARDNER, Richard. How good are your orgasms? Magical love making. **International Times**, London, v. 1, n. 20, 27 out. 1967. p. 3. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=20&item=IT1967-10-27B-IT-Volume-1Iss-20_003. Acesso em: 3 ago. 2018.

GINSBURG, Allen. Public Solitude. **International Times**, London, v. 1, n. 7, 30 jan. 1967. p. 5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=7&item=IT_1967-01-30_B-IT-Volume-1_Iss-7_005. Acesso em: 4 set. 2018.

GINSBURG, Allen. Speed. **International Times**, London, v. 1, n. 74, 27 fev. 1970. p. 8. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=74&item=IT_1970-02-27B-IT-Volume-1Iss-74008. Acesso em: 26 ago. 2018.

GODWIN, Robert. **Led Zeppelin: The Press Reports...** Ontario: CGn Publishing, 2003.

INTERNATIONAL Times, London, out. 1966 a dez. 1970. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

LIFE is energy is free. **International Times**, London, v. 1, n. 36, 26 jul. 1968. p. 12. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=36&item=IT1968-07-26B-IT-Volume-1Iss-36012>. Acesso em: 30 ago. 2018.

MAYER, Helen. Total Revolution. **International Times**, London, v. 1, n. 36, 26 jul. 1968. p. 9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=36&item=IT_1968-07-26_B-IT-Volume-1_Iss-36_009. Acesso em: 30 ago. 2018.

MENDELSON, John. Led Zeppelin I review. **Rolling Stone**, Estados Unidos. Album Reviews. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/led-zeppelin-i-19690315>. Acesso em: 03 out. 2017.

MENDELSON, John. Led Zeppelin II review. **Rolling Stone**, Estados Unidos. Album Reviews. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/led-zeppelin-ii-19691213>. Acesso em: 05 fev. 2018.

MCGRATH, Tom. The editor flips out. **International Times**, London, v. 1, n. 6, 16 jan. 1967. p. 2. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=6&item=IT1967-01-16B-IT-Volume-1Iss-6002>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MICHELL, John. Centres & lines of latent power in Britain. **International Times**, London, v.1, n. 15, 05 out. 1967. p. 5. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=19&item=IT1967-10-05B-IT-Volume-1Iss-19005>. Acesso em: 30 ago. 2018.

MILES, Barry. Miles. **International Times**, London, v. 1, n. 7, 30 jan. 1967. p. 2. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=7&item=IT1967-01-30_B-IT-Volume-1_Iss-7_002. Acesso em: 10 nov. 2018.

MILES, Barry. The phragmented philosophy. **International Times**, London, v. 1, n. 38, 23 ago. 1968. p. 12. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=38&item=IT_1968-08-23_B-IT-Volume-1_Iss-38_012. Acesso em: 30 ago. 2018.

MURRAY, Muz. You are now entering Gandalf's Garden – Fear not. **Gandalf's Garden**, London, n. 1, 1968. Disponível em: <http://www.pardoes.info/roanddarroll/GG.html>. Acesso em: 10 set. 2018.

PETRAKIS, Emmanuel. Underground Construction. **International Times**, London, v.1, n. 30, 20 set. 1968. p. 4-5. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=40&item=IT_1968-09-20_B-IT-Volume-1_Iss-40004. Acesso em: 26 ago. 2018.

R.C.C. **International Times**, London, v. 1, n. 13, 19 maio 1967. p. 4. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=13&item=IT_1967-05-19_B-IT-Volume-1_Iss-13_004. Acesso em: 23 ago. 2018.

STANSIL, Peter. Psyching in the new age. **International Times**, London, v. 1, n. 9, 27 fev. 1967. p. 12. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1967&volume=IT-Volume-1&issue=9&item=IT1967-02-27B-IT-Volume-1Iss-9012>. Acesso em: 12 nov. 2018.

THE Constant Flux. **International Times**, London, v. 1, n. 39, 06 set. 1968. p. 2. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1968&volume=IT-Volume-1&issue=39&item=IT_1968-09-06B-IT-Volume-1Iss-39002. Acesso em: 24 ago. 2018.

THE Reality Makers. **International Times**, London, v.1, n. 76, 27 mar. 1970. p. 8-9. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=76&item=IT_1970-03-27_B-IT-Volume-1_Iss-76_009. Acesso em: 30 ago. 2018.

WATANABE, Paul. Auter cinema: the true underground. **International Times**, London, v. 1, n. 87, 10 set. 1970. p. 4-5. Disponível em: <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1970&volume=IT-Volume-1&issue=87&item=IT1970-09-10B-IT-Volume-1Iss-87005>. Acesso em: 10 nov. 2018.

WILLIAMS, Mark. Led Zeppelin Plant. **International Times**, London, v. 1, n. 54, 11 abr. 1969. p. 14-15. Disponível em: http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1969&volume=IT-Volume-1&issue=54&item=IT_1969-04-11_B-IT-Volume-1_Iss-54_014-015. Acesso em: 03 dez. 2017.

• Referências gerais

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. Cotia: Ateliê, 2007.

BARROS, José D'Assunção. O romantismo e o revival gótico no século XIX. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 169-182, abr. 2009. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/704/660>. Acesso em: 10 out. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. p. 05-32.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da História da música**: da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. [e-book].

CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. **Rock & Indústria**: história e política da indústria musical. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CRISTELLI, Paulo. **J. R. R. Tolkien e a crítica à modernidade**. São Paulo: Alameda, 2013.

CUMMING, Danielle. **Led Zeppelin and Carlo Domeniconi**: truth without authenticity? 2005. 59f. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Music, McGill University, Montreal, 2005.

DAVIS, Erik. **Led Zeppelin IV**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

DAVIS, Stephen. **The hammer of the gods**: The Led Zeppelin saga. New York: William Morrow & Co., 1985.

DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 63-74, 2012.

DIAS, Marcia Regina Tosta. **Sobre mundialização da indústria fonográfica Brasil: anos 70-90**. 1997. 172f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281420>. Acesso em: 22 jul. 2018.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (Eds.). **Popular music perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research**, Amsterdam, June 1981. Gothenburg; Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1980. p. 52-81.

FAST, Susan. **In the houses of the holy: Led Zeppelin and the power of rock music**. New York; London: Oxford University Press, 2001.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Revoluções do álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 21-37, jul.-dez. 2015. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/5_As_revolucoes_do_Album_branco.pdf. Acesso em: 06 ago. 2018.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: uma colagem de sons e imagens. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 5, ano V, n. 1, p. 1-21, jan.-mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo2JoseAdrianoFenerick.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2016.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FENERICK, José Adriano. Rock e Vanguarda nos anos 60: uma dialética possível. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018. p. 42.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). **On record: rock, pop and the written world**. New York: Routledge, 1990. p. 371-389.

FRITH, Simon. Art VS technology: the strange case of popular music. In: FRITH, Simon. **Popular Music**. London: Routledge, 2004. V. 2. p. 107-122.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

FRITH, Simon. **Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll**. New York: Pantheon Books, 1981.

FYFE, Andy. **When the levee breaks**: the making of Led Zeppelin IV. Chicago: A Capella Books, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GILMORE, Mikal. **Ponto final**: crônicas sobre os anos 1960 e suas decepções. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HEADLAM, Dave. Does the song remain the same? Questions of authorship and identification in the music of Led Zeppelin. In: MARVIN, Elizabeth West; HERMANN, Richard (Eds.). **Concert music, rock and jazz since 1945**. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 313-363.

HIGHAM, Nicholas J. **King Arthur**: myth-making and history. London: Routledge, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style or Technique? **The Musical Quarterly**, v. 78, n. 4, p. 742-773, 1994.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KURLANSKY, Mark. **1968**: o ano que abalou as estruturas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LACY, Norris J. The Arthur of the twentieth and twenty-first centuries. In: ARCHIBALD, Elizabeth; PUTTER, Ad. **The Cambridge Companion to the Arthurian Legend**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 120-136.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACAN, Edward. Bring the balance back. In: CALEF, Scott. **Led Zeppelin and Philosophy**: all will be revealed. Chicago: Open Court, 2009. p. 187-220.

MACAN, Edward. **Rocking the classics**: English progressive rock and the counterculture. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MATOS, Olgária. **Paris 1968**: As barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARCUS, Greil. **Like a Rolling Stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra. História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-23, 31 dez. 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497/73267>. Acesso em: 01 set. 2017.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MILANI, Vanessa Pironato. *She's leaving home*: o processo de feminilização na canção dos Beatles, o movimento feminista e a contracultura. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018. p. 55-81.

MILWARD, John. **Crossroads**: how the blues shaped rock'n'roll (and rock saved the blues). New Hampshire: University Press of New England, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-289.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERONE, James. **Music of the counterculture era**. Connecticut: Greenwood Press, 2004.

RACY, Gustavo. Tolkien e os críticos: recepção e legitimação no campo literário. **Ponto-e-vírgula**, PUCSP, São Paulo, v. 14, p. 80-95, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/pontoevirgula/article/view/22438/16294>. Acesso em: 05 jul. 2017.

RIDENTI, Marcelo. 1968: Rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* (Orgs.). **O século XX**. O tempo das dúvidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Coleção História, v. 3. p. 133-159.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Barcelona: Editorial Kairós, 1981.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SIMONELLI, David. **Working Class Heroes**: Rock Music and British society in the 1960s and 1970s. Plymouth: Lexington Books: 2013.

SOUSA, Rainer Gonçalves (Org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018.

SOUSA, Rodrigo Farias de. **A Nova Esquerda americana**: de Port Huron aos Weathermen (1960-1969). Rio de Janeiro: FGV, 2009.

TITON, Jeff Todd. Reconstructing the blues: reflections on the 1960s blues revival. *In*: FRITH, Simon. **Popular Music**: critical concepts in media and cultural studies. London: Routledge, 2004. V. 3. p. 65-86.

TURNER, Alwyn. **Crisis? What Crisis?** Britain in the Seventies. Great Britain: Aurum Press, 2013.

WALL, Mick. **Led Zeppelin**: quando os gigantes caminhavam sobre a Terra. São Paulo: Lafonte, 2009.

WELCH, Chris. **Peter Grant**: the man who Led Zeppelin. London: Omnibus Press, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na História e na Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Middlesex: Penguin Books, 1965.

ANEXO B – Fotos de freaks

Figura 15 – Mulher freak com flores no cabelo



Fonte: MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003. p. 303 / Créditos da fotografia: Ted Streshinsky.

Figura 16 – Homem freak com colar de miçangas



Fonte: MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003. p. 279 / Créditos da fotografia: Bettmann / Corbis.

Figura 17 – Protestos violentos no Maio de 68 em Paris



Fonte: MILES, Barry. **Hippie**. New York: Sterling Publishing, 2003. p. 291 / Créditos da fotografia: Hulton Archive.